CAHIERS DU CINÉMA



Nº 38 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • Nº 38

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINEMA ET DU TELECINEMA

146, CHAMPS-ELYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

REDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA
DIRECTEUR-GERANT : L. KEIGEL

TOME VII — AOUT-SEPTEMBRE 1954 — N° 38

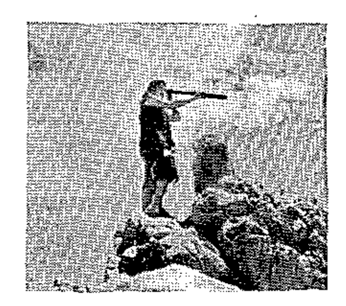
SOMMAIRE

LES SOIXANTE ANS DE JEAN RENOIR

Jean Renoir	**Mes rêves**	2
Jean Renoir	**Après la chasse** (*Extrait de « La Règle du Jeu »*)	10
Philippe Demonsablon	**A propos du** *Carrosse d'or*	16
	✱	
Jacques Audiberti	**Billet 2** (*Congas bantous et ancestral aparté*)	20
Lotte H. Eisner	**Au Lido : Deux Festivals avant-coureurs**	23
Nino Frank	**Au Lido : Métrages de pellicules**	27
Pierre Michaut	**A Berlin et à Locarno : quelques films**	29
André Bazin	**Petit Journal Intime du Cinéma**	36

LES FILMS

Maurice Schérer	Le meilleur des mondes (*Les Hommes préfèrent les blondes*)	41
Jean Domarchi	Alceste est dans le sac (*Les Hommes préfèrent les blondes*)	45
Jacques Doniol-Valcroze	Fiers comme des hommes (*Robinson Crusoé*)	46
François Truffaut	Les Nègres de la rue Blanche (*River of no Return, Prince Vaillant, Capitaine King*)	48
Philippe Demonsablon	Le pire n'est pas toujours sûr (*Boots Malone*)	51
J. D.-V., Ph. D., R. L.	Notes sur d'autres films (*Orage, The Band Wagon, Les Infidèles, Les Frontières de la vie, Les Amants de la Villa Borghèse, Les Hommes ne regardent pas le ciel, La Chasse au gang*)	53
	✱	
Robert Lachenay	**« Vedettes sans maquillage » de Georges Baume.**	55
R. L.	**« Le Public n'a jamais tort » d'Adolphe Zukor**	
F. H.	**« Motion Pictures 1940-49. Catalog of Copyright Entries »**	57
	Films sortis en première exclusivité à Paris du 30 juin au 17 août 1954	60



NOTRE COUVERTURE :

Les aventures de Robinson Crusoé de Luis Bunuel (Production : Oscar Dancigers et Henry F. Eherlich, 1953. Distribution : Artistes Associés).



Jean Renoir et la roue du *Carrosse d'or*

LES SOIXANTE ANS DE JEAN RENOIR

Le 15 septembre, Jean Renoir aura soixante ans. Nous ne sommes 'es maniaques de l'anniversaire, mais l'occasion nous a paru bonne moigner une fois de plus notre admiration et notre amitié à un l réalisateur dont tous les films, anciens ou récents, demeurent mplaires leçons de cinéma et émeuvent à la mesure sans cesse lissante d'un homme qui, par ses dons d'artiste autant que par sa ıante personnalité, honore et son métier et sa génération. De plus, la première fois depuis quinze ans, Jean Renoir tourne un film en ce — French Cancan *— et le fait est assez marquant pour mériter : salué.*

Encore bien moins que ceux de notre numéro 8 de janvier 1952, ıelques textes qui suivent n'ont pas la prétention de constituer un ro spécial exhaustif. Nous versons simplement ces pièces au « dos-Renoir » en hommage amical et reconnaissant.

LA REDACTION.

Jean Renoir

MES RÊVES

Nous reproduisons ici quelques extraits de l'émission radiophonique de Louis Mollion et Etienne Bierry, consacrée à Jean Renoir dans la série Le Bureau des rêves perdus. *Que les animateurs de la chaîne Paris-Inter et M. Louis Mollion, qui nous ont autorisés à publier ces propos, veuillent bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance.*

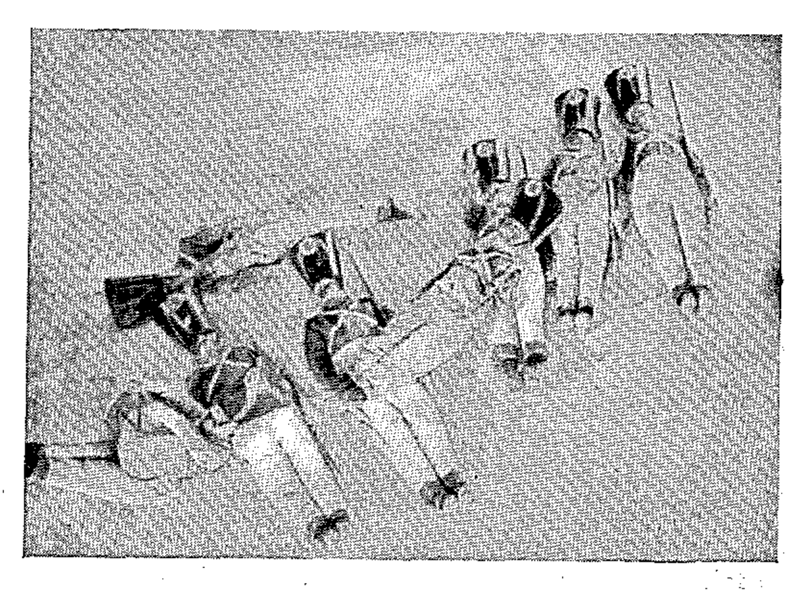
LES SOLDATS DE PLOMB

Ah ! les soldats de plomb, cela a été une grande chose ! C'était une grande chose pour tous les enfants de ma génération. Il y avait de très beaux soldats de plomb à ce moment-là, que l'on fabriquait à Nuremberg. J'étais convaincu que ces soldats se fabriquaient en France. On m'aurait dit qu'ils étaient faits à l'étranger, je ne l'aurais jamais cru. Ceux que j'aimais le mieux, c'était ceux que j'appelais les soldats de l'Empire. C'était des soldats de l'époque napoléonienne. J'aimais surtout les grenadiers de la Garde, avec un grand bonnet. Je me voyais très souvent grenadier de la Garde, par exemple en faction devant un bâtiment, mais j'étais dans une guérite, j'avais un très grand bonnet ; et non seulement un bonnet, mais un tablier, une hache et une grande barbe. J'étais sapeur. Mon rêve était d'être dans les sapeurs de la Garde de Napoléon. Je me voyais en campagne, — mais une campagne extrêmement fantaisiste. Pour moi, la guerre, avec ses vraies misères, avec ses vrais malheurs n'existait pas aux époques avec de beaux costumes. Pour moi, la guerre c'est avec des costumes un peu crasseux — par exemple les tableaux d'Alphonse de Neuville représentant les scènes de 1870, « Les Dernières Cartouches » m'avaient terriblement frappé et fait peur. Cette guerre-là, je la détestais, parce que c'était une guerre où il y avait du sang, où l'on se tuait vraiment, où les gens avaient l'air de souffrir. J'aimais les guerres de Napoléon parce que — j'avais cinq ou six ans — j'étais convaincu que, dans les guerres de Napoléon, on ne mourait pas ; on faisait semblant de mourir. On avait un grand geste; on mettait les deux mains sur son cœur. Il n'y avait pas de sang, et l'on tombait dans les bras d'une cantinière qui vous donnait

à boire d'un tonneau. Tout cela, pour moi, c'était un peu comme de l'opéra. Même, j'y mêlais des motifs musicaux un peu vagues. En réalité, pour moi, c'était du théâtre, surtout de l'opéra.

GUIGNOL

Les débuts du metteur en scène, je les vois ailleurs. Gabrielle s'occupait de moi — vous savez que c'est une cousine de ma mère. Ma mère lui a demandé de venir à la maison, parce que j'allais naître, pour l'aider à s'occuper de moi. Gabrielle m'a enseigné des quantités de choses. Elle m'a en tout cas enseigné à aimer ce que l'on appelle le spectacle. Quand j'étais petit, elle m'emmenait à Guignol. Nous avions sélectionné notre Guignol très soigneusement... Il y avait beaucoup de Guignols à Paris, à ce moment-là; un à Montmartre, il y en avait un aux Buttes-Chaumont, un aux Champs-Elysées et un aux Tuileries. Et aussi au Luxembourg. Nous n'aimions que celui des Tuileries. C'était à cette époque-là un Guignol très classique. Le type était arrivé de Lyon, il n'y avait pas longtemps ; ses personnages étaient vraiment taillés par lui-même dans du bois. Ce n'était pas de la cire, ou ce n'était pas des poupées raffinées ; c'était des visages très grossièrement taillés au couteau, les couleurs étaient extrêmement vives ; c'était vraiment le guignol classique avec Guignol, Gnafron, etc., et nous allions donc au Guignol des Tuileries, et je me souviens très nettement de mon émotion. Lorsque j'arrivais (j'étais plus petit, j'avais deux ans), nous entrions, avec Gabrielle, dans cette enceinte où il y avait d'autres enfants et d'autres dames s'occupant des enfants, qui attendaient. Le rideau était baissé et il y avait une certaine heure de l'après-midi où un rayon de soleil éclairait la scène, éclairait le rideau baissé, et ce rideau baissé me terrifiait avec cet éclairage. Je pensais que, lorsqu'il se lèverait, des choses extraordinaires arriveraient de l'autre côté, des choses redoutables ; peut-être même des choses monstrueuses...



Le Petite marchande d'allumettes (1928)

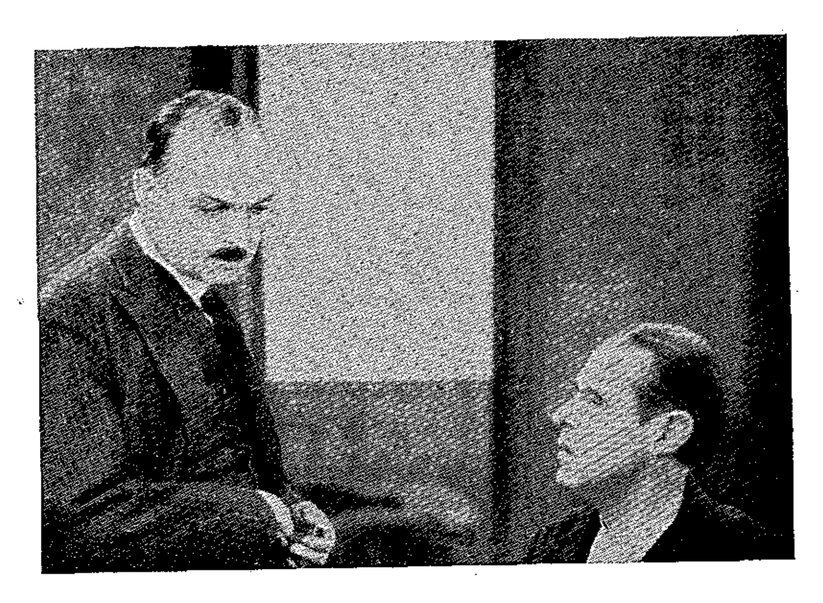
Le type venait devant — le directeur du Guignol venait devant le Guignol et jouait un petit air d'accordéon ; c'était aussi un instrument qui m'épouvantait, étant petit... C'est un peu comme un serpent et le son qui en sort est un son inhumain; cette imprécision, c'est le contraire de la vraie musique; c'est le contraire d'un violon ; on fait ce que l'on veut avec les cordes ; ce sont des notes qui tombent là où elles doivent tomber. Il y avait cet air d'accordéon qui me bouleversait et le rideau commençait à bouger. Il y avait toujours un petit frémissement, avant ce lever et je me souviens que, très souvent, à ce moment-là, j'ai fait pipi dans ma robe... Depuis, j'ai toujours rêvé d'arriver à faire un spectacle, un film ou une pièce de théâtre où certains spectateurs feraient pipi... Cela, pour moi, c'est très important. J'ai presque eu ça lorsque, pour la première fois, j'ai vu « Pétrouchka » de Strawinsky. Dans « Pétrouchka », il y a un second rideau, un rideau peint par le décorateur. Le premier rideau se lève. Un rideau qui se lève, cela m'a toujours donné ce mélange d'angoisse, de joie infinie et de peur, un peu comme l'amour, comme l'acte d'amour... Et le rideau se levait. Et l'autre n'était pas levé. C'était une chose bouleversante, et cette ouverture commençait, et le rideau frémissait un peu. J'ai presque retrouvé mon impression... pas à ce point-là, parce que j'avais une quinzaine d'années, mais j'ai presque retrouvé mon impression de Guignol !

ALEXANDRE DUMAS

Lorsque je cessai d'aller voir les mélodrames, parce que j'entrais au collège, je suis devenu le serviteur des livres que je lisais. Les premiers d'ailleurs des livres que je lisais ressemblaient assez aux mélodrames que j'avais vus au Théâtre Montmartre. J'ai lu surtout Alexandre Dumas père. Ceci, j'y pense parce que j'ai lu une description assez exacte de l'avenue Frochot dans un livre, « Le Capitaine Pamphile »; au début de ce livre, il y a des scènes qui se passent chez un peintre qui s'appelait Descamps ; il peignait des chiens surtout, et il est évident que Descamps devait habiter une de ces maisons que nous voyons de ma fenêtre. La grande raison pour laquelle ces gens avaient bâti ici, c'est parce que c'était la campagne. Les murs de Paris, les fortifications de Paris étaient là où vous voyez la séparation d'avec la place Pigalle. C'était un mur droit, qui a été démoli par Louis-Philippe, qui a construit ce que nous avons appelé dans notre jeunesse les « fortifs », les fortifications romantiques avec les gens à casquettes et les apaches ; c'était les fortifications de Louis-Philippe. Les fortifications d'avant Louis-Philippe étaient ici exactement et c'est pour cela que ces boulevards s'appellent « extérieurs ». Ils l'étaient.

Cette petite colonie de peintres et d'artistes, dont Alexandre Dumas, avait obtenu des autorités militaires l'ouverture d'une petite poterne dans le mur d'enceinte et, par cette petite poterne, ils sautaient et ils allaient chasser dans les buissons de la côte Clignancourt, ici à côté, où, paraît-il, il y avait beaucoup de perdrix.

Alexandre Dumas, dans mon esprit, disons dans mes rêves, existe plus que par ce qu'il a écrit lui-même. C'est un personnage que j'adore maintenant, en tant qu'homme qui ne rêve pas. C'est un personnage merveilleux, adorable, mais il ne faisait pas partie de mes rêves d'enfant. Alexandre Dumas, pour moi, n'existait pas. C'était un esprit. Un esprit qui, par un miracle curieux,



Pierre Renoir et Georges Koudria dans *La Nuit du Carrefour* (1932)

avait créé tout un monde extraordinaire, invraisemblable de gens charmants et que j'adorais. C'était surtout la période Henri III. J'ai lu à cette époque peut-être cent fois « La Dame de Monsoreau » et « Les Quarante-Cinq », et tout ce qui se passe autour de la Saint-Barthélémy et le commencement du règne de Henri IV.

CAVALERIE, CERAMIQUE, CINEMATOGRAPHE

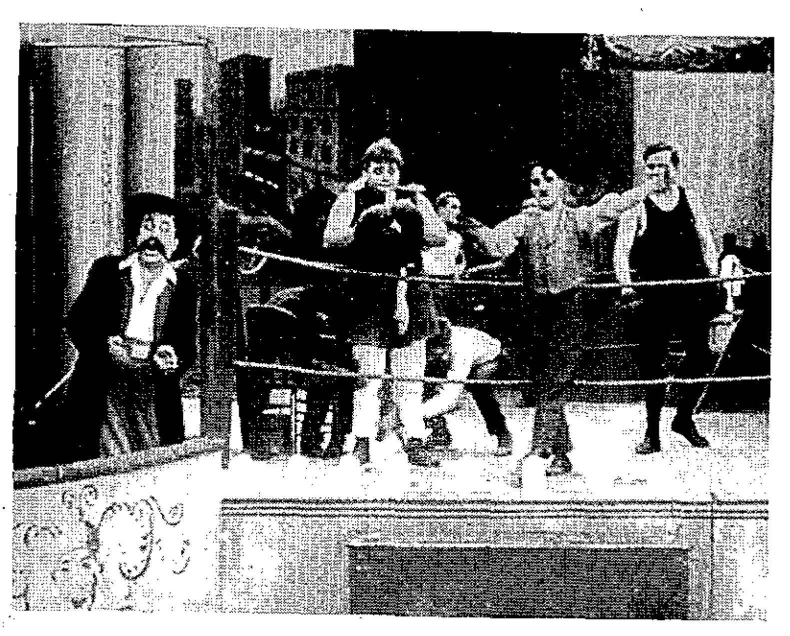
J'ai commencé à comprendre que mon père était un artiste important, et cela m'a un peu épouvanté, et j'ai essayé de diriger mon esprit vers tout ce qui était contraire à l'art. Je ne pensais pas que ce serait bien de me lancer dans un métier similaire, ressemblant à celui de mon père. Alors, je rêvais d'être commerçant, d'être épicier. Je rêvais d'être agriculteur en Algérie. Je rêvais de quantité de choses comme cela, toutes, toutes extrêmement pratiques, je dois le reconnaître. Heureusement, je n'ai pas persisté, car je crois que les résultats eussent été lamentables !

Finalement, je me suis dit : « Voilà, il faut être fonctionnaire, mais fonctionnaire dans un métier où l'on s'amuse un peu »; j'aimais beaucoup les chevaux, alors j'ai voulu être officier de cavalerie. Et d'ailleurs, la guerre ayant interrompu mes études — la guerre de 1914 — je suis devenu officier de cavalerie et, une fois que j'ai été officier de cavalerie, que j'ai été officier de dragons, ce qui était mon rêve de plusieurs années, cela ne m'a plus amusé du tout. Je n'ai plus eu qu'une idée : quitter l'armée. Et je me suis mis à faire de la céramique. Il me semblait que la céramique gardait un petit côté industriel. Je n'avais pas l'impression d'essayer d'être un artiste en faisant des vases. J'ai renoncé à la céramique pour une raison très simple. J'ai compris qu'il fallait ou bien — si l'on faisait de la céramique — être un artiste, c'est-à-dire avoir la prétention de créer des œuvres individuelles et les vendre comme des objets d'art — et cela, je ne le voulais absolument pas ; ou bien, il fallait

rentrer dans l'industrie, et je n'y connaissais rien ! Il fallait rentrer à Creil et Montreau et contribuer à la fabrication d'un million de tasses à thé par an. J'en étais incapable, je n'ai pas fait d'études pour cela, je ne le pouvais pas. Et j'ai renoncé à la céramique, parce que je me suis trouvé devant le dilemme: ou faire de l'industrie ou devenir ce que l'on appelle un artiste; j'ai eu peur de devenir un artiste, et j'ai renoncé à la céramique. Et j'ai fait du cinématographe.

Cela m'est venu de la façon suivante : la première fois où j'ai eu conscience que la cinématographie existait, c'était pendant la guerre. J'étais pilote dans une escadre d'aviation et l'un de mes camarades était le fils du professeur Richet. Un jour, il revint de permission et me dit : « Tu sais, mon père m'a emmené voir un spectacle cinématographique, un comique, un type qui s'appelle Charlot ; et mon père prétend que, maintenant que le cinématographe a un type comme cela, cela va devenir un grand art. Alors, quand tu iras en permission, va donc voir Charlot ». A la prochaine permission, je suis allé voir Charlot. Et j'ai été convaincu. Cela m'a bien épaté. Mais je ne pensais pas faire du cinématographe.

Ensuite j'ai été blessé. J'ai eu une convalescence, je marchais avec des béquilles ; je m'embêtais à Paris en convalescence ; je suis allé au cinéma ; j'ai fini par y aller jusqu'à trois fois par jour. Je voyais une moyenne de vingt et un films par semaine ; ou plutôt vingt et un spectacles, car chaque spectacle donnant deux films, cela faisait quarante-deux films. Je voyais surtout des films américains. Je connais absolument par cœur tout le cinématographe américain de l'époque 1914-1919. Ce cinéma muet, je continue à l'admirer beaucoup. D'ailleurs, je suis allé à Hollywood ; j'ai rencontré les gens qui faisaient du cinématographe à cette époque et, évidemment, c'était des gens



The Knock-out (1914) est l'un des premiers « Charlot » sortis en France, un de ceux que le jeune Jean Renoir admirait



Robert Flaherty... et son chapeau

très bien. Ils n'étaient pas intellectuels. Ils faisaient cela comme on fait un métier, comme on fait du cirque. Ils avaient gardé une mentalité « baraque foraine » qui explique le côté vivant et jeune de leurs films.

Pratiquement, les gens sont à l'écran — quand ils sont bons et sincères — sont à l'écran assez comme ils sont dans la vie. Et peut-être qu'un très, très grand art doit être plus que cela : un art de transposition. C'est possible.

ARRIVEE EN AMERIQUE

Je suis arrivé à New-York en hiver, avec un jour de soleil et un jour brumeux ; c'était exactement comme un Claude Monnet. Et brusquement, j'ai compris pourquoi les Américains aiment tellement Claude Monnet. Claude Monnet a, sans s'en douter, peint le paysage américain : les gratte-ciel qui sortent de cette espèce de brouillard, quand on est assez loin ; quand on passe devant la Statue de la Liberté, cela a cet aspect rosé que Monnet a tellement réussi dans ses tableaux.

Mon impression... J'arrivais avec... Reçu par des amis de toujours, c'est Robert Flaherty, qui est mort maintenant, l'auteur de *Moana* et de *Louisiana Story*, qui m'a reçu. C'était un frère, un homme merveilleux. Il n'y avait qu'une chose qui l'embêtait : c'était mon chapeau. J'avais un chapeau comme on les portait en France à cette époque-là, avec des bords très étroits. Et cela lui semblait ridicule. Lui avait un chapeau comme on les porte en Amérique, avec des bords très larges. De temps en temps, il me disait : « Chapeau, chapeau, Jean, Jean... vous ne pouvez pas garder cela ! » Enfin, finalement, il a pris mon chapeau et l'a piétiné. Puis, il m'a donné le sien.

RETOUR A PARIS

Je ne crois pas aux absences. Cela ne compte pas. Le temps est relatif, nous le savons tous. Comme les rêve, comme la vie, comme les souvenirs ; où est la vérité, où est l'illusion ? Nous n'en savons rien. Alors, pour moi, revenir à Paris... je ne suis pas revenu à Paris : je suis arrivé comme si j'étais parti la veille. Maintenant que je suis à Paris depuis six mois, je vois les changements profonds, les changements énormes.. Mais en arrivant, je ne les ai pas vus ; en arrivant, il me semblait que j'étais parti la veille. Que j'étais allé passer trois semaines dans le midi et je revenais. Je revenais. Je trouvais le même crémier, le même boucher. Je suis allé avec ma femme faire le marché rue des Martyrs. Et puis voilà, cela se passait de la même façon... Ce n'est pas de la tristesse tellement, c'est le fait que les générations montent, c'est le fait que tout le monde se divise, de mille possibles façons différentes. Le monde peut, peut-être, se diviser en nations, il peut aussi se diviser en religions, se



La maison de Jean Renoir, avenue Frochot



Jean Renoir dirigeant les répétitions de *Jules César* à Arles (Photo André Bazin)

diviser en civilisations ; il se divise certainement en professions. Mais il se divise aussi en générations. Et il est évident que chaque génération apporte quelque chose que la génération d'avant n'avait pas ; et, étrangement, dans le cadre — évidemment — de la même civilisation, il y a entre tous les gens de la même génération des rapports incroyables, fantastiques ! Au fond, j'ai trouvé, chez mes très jeunes amis un peu de ce que j'ai trouvé chez mes très jeunes amis en Amérique...

SHAKESPEARE, ARLES, ROME, CESAR

Mes rêves ce sont évidemment Shakespeare, Arles, Rome, Jules César. Par ailleurs, j'essaye de devenir un auteur dramatique. J'ai écrit deux pièces. Et le contact quotidien avec Shakespeare, c'est une très bonne école. Cela fait beaucoup de bien. Le fait d'être forcé d'étiqueter, de disséquer chaque mot avec des acteurs est, pour moi, une école merveilleuse. Et je suis extrêmement reconnaissant aux camarades qui m'ont permis de faire ce travail qui, pour moi, est un entraînement prodigieux. La traduction nouvelle que nous avons, de M. et Mme Dabat est très près de Shakespeare, plus près de Shakerpeare que de Rome. Pour mettre en scène JulesCésar, il faut le faire dans un esprit d'hommage évidemment à Arles et à Jules César, mais il est extrêmement difficile d'échapper à Shakespeare. Il est même possible que Shakespeare soit plus fort que Rome, dans mon imagination. D'ailleurs, au fond, les individus et, surtout, les grands créateurs sont beaucoup plus forts que les civilisations, puisque ce sont eux qui les font...

(*Propos recueillis pour la Radiodiffusion Française*
par M. Louis MOLLION.)

Jean Renoir

APRÈS LA CHASSE

(Extrait de *La Règle du Jeu*)



Cette photo, pour n'être pas précisément un plan de *La Règle du jeu,* n'en a pas moins été prise pendant le tournage d'une scène, filmée sous un angle assez différent. L'intérêt de ce document est de révéler avec une grande précision les rapports des principaux personnages entre eux. A l'extrême droite avance Octave (Jean Renoir). A côté de lui : Geneviève de Maras (Mila Parely), cachée par Saint-Aubin (Pierre Nay), lequel, avec confiance, semble regarder les jambes de Christine (Nora Grégor) qui marche heureuse au bras de son mari : Robert La Chesnaye (Dalio) au grand dépit d'André Jurrieu (Roland Toutain) qui, la crosse en l'air, se retourne sur le couple sans voir le regard amoureusement attentif que lui adresse sa cousine Jackie (Anne Mayen) qui marche aux côtés de sa tante Christine, dissimulant en partie le garde-chasse Schumacher (Gaston Modot) qui regroupe les rabatteurs dont on aperçoit en arrière-plan les blouses blanches

Il n'existe plus qu'une seule copie intégrale de La Règle du Jeu. *Les coupures, qui varient entre* 8 *et* 12 *séquences, affectent toutes les copies encore en distribution. Nombreux certes, sont ceux de nos lecteurs qui connaissent par cœur, plan par plan cette grande œuvre, mais peu d'entre eux qui l'ont pu voir dans son intégralité. C'est à l'intention de ceux-là que nous publions — à l'état de synopsys — la troisième et dernière partie — dite communément de la poursuite — de* La Règle du Jeu, *ce troisième tiers étant le plus grièvement amputé.*

Cet extrait présente, de surcroît, l'intérêt de révéler à tous l'extraordinaire habileté de la construction de ce film — et plus encore de cette troisième partie — et aussi, doit permettre à chacun de discerner mieux ce que Jean Renoir a emprunté aux « Caprices de Marianne » et au « Jeu de l'Amour et du Hasard » qu'il avait pris comme point de départ de ce film.

Afin de faciliter le « repérage », voici l'essentiel de la distribution des rôles.

Les Maîtres de « La Colinière ».

Le Marquis Robert La Chesnaye	*Marcel Dalio*
Sa femme : Christine	*Nora Grégor*
Octave (ami d'enfance de Christine)	*Jean Renoir*

Les invités.

L'aviateur André Jurrieu (amoureux de Christine et ami d'Octave)	*Roland Toutain*
Saint-Aubin (qui « court après » Christine)	*Pierre Nay*
Monsieur La Bruyère	*Franckeur*
Madame La Bruyère	*Claire Gérard*
Le Général	*Pierre Magnier*
Berthelin	*Corteggiani*
Charlotte de la Plante	*Odette Talazac*

Les domestiques.

Marceau (ex-braconnier promu domestique)	*Julien Carette*
Lisette Schumacher (femme de chambre de Christine)	*Paulette Dubost*
Gustave Schumacher (garde-chasse, mari de Lisette)	*Gaston Modot*

Nos lecteurs remarqueront que dans cet extrait — cependant très conforme — à ce qui fut effectivement tourné, un personnage manque à l'appel, celui de Geneviève de Maras, maîtresse de Robert La Chesnaye, rôle tenu par Mila Parély. C'est probablement dans l'état suivant du scénario — le découpage — qu'elle fut introduite ou peut-être même au tournage ? Pour la bonne intelligence du texte, nous annoterons chaque fois qu'il nous paraîtra nécessaire. (F.T.).

DANS LE CHATEAU :

LE GRAND SALON

Cette fête consiste essentiellement dans la présentation de plusieurs déguisements :

— D'abord Berthelin, Labruyère ainsi qu'un autre invité en tyroliens avec de grandes barbes, dans un numéro à régler.

— Ensuite, les fiancés tyroliens représentés par Christine et Saint-Aubin.

Christine a un peu bu, Saint-Aubin la serre de très près et elle se laisse faire.

— Devant ces fiancés tyroliens, un numéro de montreur d'ours joué par Octave en ours, André en bohémien et La Chesnaye en joueur d'orgues. Ce numéro réunira les trois homme contre Saint-Aubin et Christine qu'ils jugent mal se tenir.

Du vestibule la domesticité assiste à la fête. Marceau serre Lisette de très près, Schumacher les aperçoit et les surveille.

— Un numéro de fantômes exécuté dans l'obscurité, le salon n'étant plus éclairé que par des lanternes que tiennent à la main ces fantômes, justifie le commencement du drame, à savoir :

COTE DOMESTIQUES : Schumacher n'y tenant plus commence à poursuivre Marceau qui se faufile, et disparaît dans le hall.

COTE INVITES : Saint-Aubin entraîne Christine également vers le hall. La Chesnaye et Octave ne s'en aperçoivent pas, parce que le premier est en train d'aider le second qui a trop chaud à retirer sa peau d'ours, mais André s'en aperçoit. Il laisse tomber Jackie (1) qui l'avait rejoint, et court derrière eux.

La musique de cette fête pourrait être :

1° Au piano, par Madame de La Plante : « *La Chauve-Souris* », interrompue net par l'entrée des barbus.

2° Pour les barbus « *Gais et contents* », la chanson de Paulus, et « *Nous avons levé le pied* ».

4° Le numéro du montreur d'ours serait un air d'orgue de barbarie, autant que possible, pas une valse pour faire contraste avec « *La Chauve-Souris* ». mais par exemple : « *La Polka des Anglais* ».

5° Les fantômes paraîtraient sur l'air de « *La Danse macabre* » exécutée au piano.

LE HALL

D'une part, Marceau échappe à Schumacher en se cachant derrière l'escalier.

D'autre part, Saint-Aubin entraîne Christine dans l'armurerie. André les cherche, et pendant ce temps, Schumacher annonce à Lisette qu'il va quitter le service des La Chesnaye, et l'emmener en Alsace dans sa famille. Lisette refuse de quitter le service de Madame (2).

ARMURERIE

André ouvre la porte de l'armurerie, trouve Saint-Aubin aux pieds de Christine. Lutte entre les deux hommes. Marceau profite du bruit pour s'échapper vers le sous-sol. Lisette le voit.

Description de la lutte entre André et Saint-Aubin, interrompue de temps en temps par des gens échappés du salon et qui traversent le hall, notamment par les fantômes qui ont fini leur numéro.

SALON

Après le numéro des fantômes, on met l'orchestrion en route et les invités valsent

HALL

André est vainqueur de Saint-Aubin.

Lisette a échappé à Schumacher et rejoint Marceau dans le sous-sol. Jackie a assisté à la fin de la lutte. Elle s'évanouit en voyant Christine suivre André dans l'armurerie. Corneille avise et fait emmener dans leurs chambres Saint-Aubin et Jackie.

ARMURERIE

Christine et André s'avouent qu'ils s'aiment, et que leur attitude pendant les jours précédents n'était qu'une comédie. Ils décident de fuir ensemble, mais André veut partir proprement après une conversation avec La Chesnaye.

HALL

La Chesnaye et Octave se sont débarrassés de leur déguisement. Ils cherchent Christine.

SOUS-SOL

Marceau affirme à Lisette qu'il n'a pas peur de Schumacher, et que s'il le rencontre il lui cassera la figure. Néanmoins, par prudence ils se sont cachés dans la vaisselle-rie. Schumacher les cherche. Un bruit maladroit qu'ils font attire son attention. Il les trouve. Lutte dans la vaissellerie. Marceau s'enfuit, poursuivi par Schumacher, qui tire son revolver. Lui-même est suivi de Lisette qui veut l'arrêter. Ils sortent de la vaissellerie, tournent autour de la table de l'office, et remontent l'escalier vers le hall.

HALL

Ils passent devant La Chesnaye et Octave qui cherchent toujours Christine, et la réclament à Corneille.

---

(1) Jackie, cousine d'André Jurrieu est amoureuse de lui. (N.D.R.L.)

(2) Cette scène en fait, se déroule plus tard que le le prévoyait le script, et dans la vaissellerie. (N.D.R.L.)

PETIT SALON

Ils traversent le petit salon où le général et Madame de La Plante jouent aux cartes, et renversent la table.

GRAND SALON

Ils traversent le grand salon qui applaudit, croyant à une atttraction.

HALL

Ils reviennent par le couloir et traversent le hall. Marceau tente de se réfugier dans l'armurerie.

ARMURERIE

Il y trouve André et Christine. Celle-ci effrayée se précipite dans les bras d'André. Marceau veut empêcher Schumacher d'entrer, et maintient la porte.

COULOIR

De l'autre côté de la porte, La Chesnaye, Octave et Lisette veulent empêcher Schumacher d'entrer et d'enfoncer la porte. Mais celui-ci les menace de son revolver. Finalement la porte cède, et La Chesnaye se trouve en présence de Christine dans les bras d'André.

ARMURERIE

La poursuite continue au delà de l'armurerie, cependant que La Chesnaye et André mis en présence l'un de l'autre commencent à s'injurier.

Octave s'occupe de Christine qu'il fait asseoir et à qui il amène du whisky.

Au loin des cris nous parviennent. C'est la poursuite qui continue. Après s'être



Lisette (Paulette Dubost) tente de retenir son époux Schumacher (Gaston Modot) lequel poursuit Marceau (hors champ). Lorsque Marceau (Carette) aura ouvert la porte de l'Armurerie, Robert La Chesnaye (caché derrière le garde-chasse) s'apercevra que s'y trouvent sa femme : Christine et André Jurrieu, dans les bras l'un de l'autre. Au fond, Corneille, le majordome (Eddy Debray) s'apprête à intervenir

bien injuriés La Chesnaye et André ont honte ; leur conduite n'est pas digne des gens du monde. Ils vont s'expliquer comme des gentlemen, mais on entend des coups de feu : c'est Schumacher qui, maintenant, tire sur Marceau.

GRAND SALON

Celui-ci se réfugie dans le grand salon, essaye de se cacher derrière les invités. Schumacher, ivre de fureur, terrorise tout le monde. André et La Chesnaye décident de remettre leur querelle à plus tard et d'arrêter ce forcené. Tous deux, ensemble, maîtrisent Schumacher, non sans lui donner quelques coups. Marceau, mis en confiance, reparaît, et remercie La Chesnaye et André de leur intervention. La Chesnaye les met tous deux dehors. Schumacher s'incline. Marceau aussi, tout en remerciant le marquis d'avoir voulu le « relever » en faisant de lui un domestique.

Lisette refuse de quitter le service de Madame.

Les invités sont refroidis. Ils prennent congé et montent se coucher. Ils voudraient présenter leurs hommages à Christine. André et La Chesnaye ensemble trouvent des excuses à l'absence de la jeune femme.

La Chesnaye entraîne André vers la salle à manger, vide à cette heure, et où ils pourront parler tranquillement. Lisette a rejoint sa maîtresse dans l'armurerie avec Octave.

LE PARC (*la nuit*)

Marceau quitte le château. Nous le voyons traverser le petit pont des fossés. Il rencontre Schumacher qui pleure contre un arbre. D'abord, il a peur, puis il s'approche. Les deux hommes se réconcilient et se racontent leurs malheurs.

ARMURERIE

Christine s'impatiente.

Elle envoie Octave voir ce que font André et La Chesnaye.

PETIT SALON

Ceux-ci discutent dans le petit salon, vide maintenant. Ils parlent des intérêts de Christine, se trouvent réciproquement très chic, très grands et très généreux. Ils font l'éloge d'Octave.

GRAND SALON

Christine passe de l'armurerie dans le grand salon en faisant le tour par le couloir. Christine et Octave sortent dans le jardin. Lisette craint que sa maîtresse ne prenne froid et lui met son capuchon sur les épaules.

LE PARC (*la nuit*)

Octave et Christine passent devant Schumacher et Marceau qui la prennent pour Lisette, mais reconnaissent Octave. Ils les suivent à distance pour épier l'infidèle. Christine, un peu ivre, dit à Octave, également ivre, que c'est lui qu'elle aime, et qu'ils vont partir ensemble. Octave acccepte, trouvant cela tout naturel (3).

Marceau et Schumacher prennent toujours Christine pour Lisette et décident de se venger des coupables. Schumacher va chercher son fusil.

Christine a froid. Octave la fait entrer dans une petite serre et retourne au château pour chercher son manteau. Schumacher et Marceau organisent un guet-apens pour tuer Octave à son retour.

AU CHATEAU

André et La Chesnaye finissent leur conversation sur le mode mélancolique. Ce sont des gens bien élevés, et ils sauront présenter cet événement aux yeux du monde, sous l'aspect le plus favorable. Octave revient. Il demande à Lisette le manteau de sa maîtresse. Celle-ci en profite pour lui faire la morale et lui expliquer que, en partant avec Christine il ne fera ni son bonheur, ni le bonheur de la jeune femme (4). Octave se laisse convaincre, comprend que c'est parce que Christine est ivre qu'elle a accepté

(3) Scène généralement coupée. (N.D.R.L.)

(4) Ce dialogue Octave-Lisette étant fréquemment coupé les scènes suivantes n'en sont que plus difficiles à suivre. (N.D.L.R.)

sa proposition, et lui envoie André à sa place, convaincu que Christine reviendra à elle et tombera dans les bras du jeune homme.

André part.

Octave rejoint La Chesnaye, et tous deux, très malheureux et très émus, s'assoient à côté de Lisette dans le grand salon et boivent du whisky.

Lisette fond en larmes.

LA SERRE (*Parc la nuit*)

Christine attend. Schumacher voit André qui s'avance dans l'allée. Il le prend pour Octave et tire.

CHATEAU

Jackie, Lisette et La Chesnaye ont entendu les coups de feu. Ils courent vers le jardin.

LE PARC (*la nuit*)

La Chesnaye trouve sa femme devant le cadavre d'André. Il demande qui a tué. Marceau s'accuse parce que son aventure avec Lisette est à la base de l'histoire. Schumacher s'accuse parce qu'il a tiré, et Christine s'accuse, parce que c'est elle qui a attiré André dans cette aventure. Octave s'en va avec Marceau (5).

Le général (6), plein de bons sens, remet les choses en place, en disant qu'il ne s'agit pas d'autre chose que d'un simple accident de chasse et que chacun des témoins devra être prêt à en témoigner.

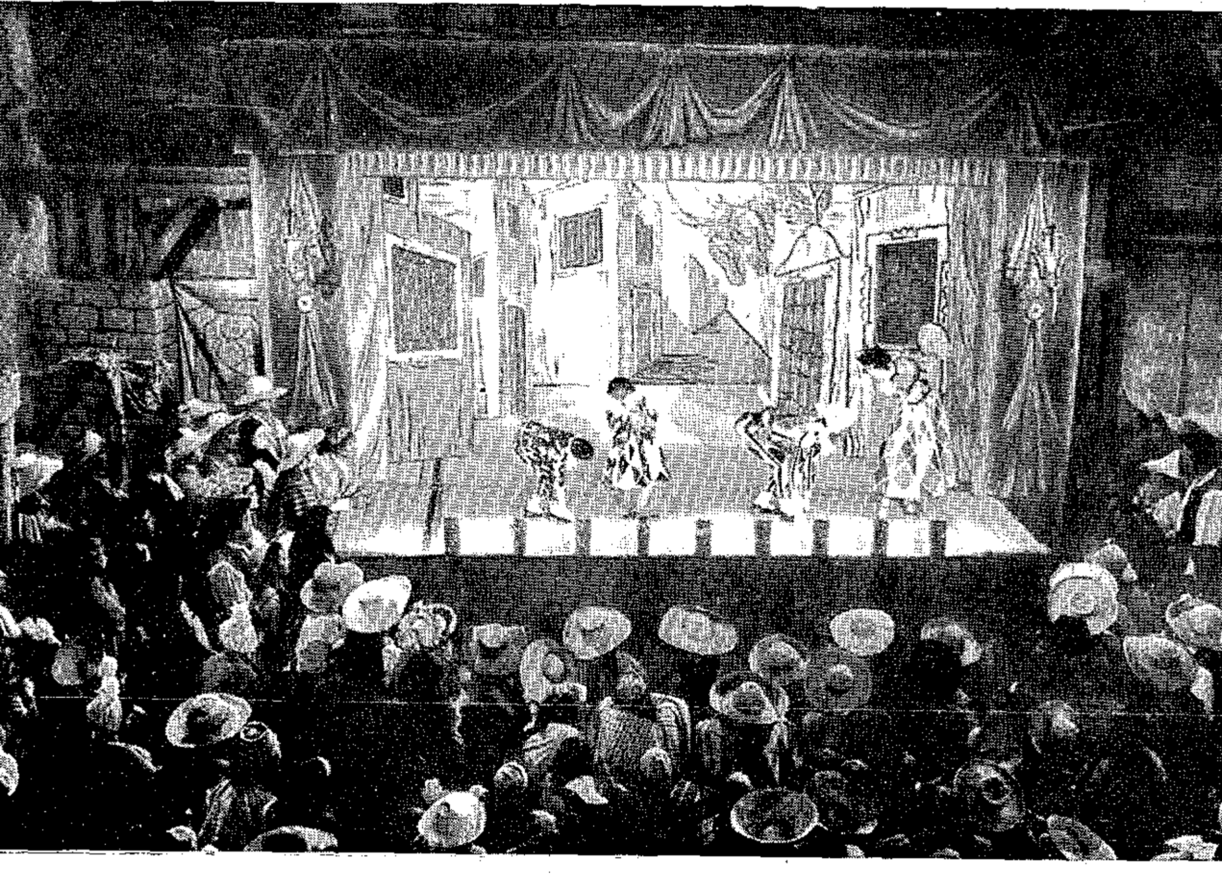
Jean RENOIR.

(5) Non sans avoir fait leurs adieux à Lisette. (N.D.L.R.)

(6) Avant la formule du général (« Ce La Chesnaye ne manque pas de classe... »), La Chesnay-Dalio aura prononcé un admirable éloge posthume d'André Jurrieu. (N.D.L.R.)



Jean Renoir et Dalio (à droite en robe de chambre) pendant le tournage de *La Règle du jeu*



Le Carrosse d'or de Jean Renoir

A PROPOS DU CARROSSE D'OR

par Philippe Demonsablon

« C'est nouveau, mais avouez que c'est assez divertissant. »

Ces paroles que Renoir fait dire à l'un des personnages du *Carrosse d'Or* me frappent d'une résonance prophétique ; s'appliquant à l'œuvre elle-même, ne risquent-elles pas de devenir l'un de ces jugements sans appel formulés dans la hâte d'exprimer une opinion pour masquer un embarras, une irrésolution trop évidents ? Attitude dangereuse, satisfaite d'avoir pu prendre prétexte du divertissement pour oublier la nouveauté, mais d'autant plus dangereuse que Renoir lui-même fournit assez d'éléments pour la soutenir, le divertissement servant de véhicule et de support à une nouveauté qui ne saurait pourtant trouver en lui sa profondeur.

« Je ne suis pas assuré que les belles œuvres plaisent ; il me semble qu'il serait quelquefois plus juste de dire qu'elles déplaisent. Elles saisissent, et sans permission. » Alain a donné là le seul critère peut-être de l'authenticité de la création — car toute œuvre originale déplaît par quelque côté ; si elle ne heurte pas la sensibilité, elle déconcerte l'intelligence. Elle ne se contente pas de proposer une nouvelle manière de sentir ou de comprendre, une nouvelle conception que l'homme se fait de lui-même : elle l'impose. Les plus déconcertantes d'entre ces œuvres sont évidemment celles qui ne laissent aucune part à l'intelligence analytique ; le chef-d'œuvre de Faulkner (je veux dire *Sartoris*) comme *Tabou*, comme le *Carrosse d'Or*, se dérobe à toute analyse. J'entends bien que là où Murnau avait prévu, préparé le moindre détail, Renoir (1) laisse une

(1) Par exemple cette scène où la succession des images transfigure le simple accident des difficultés de prononciation d'Anna Magnani qui lui a certainement donné naissance: pendant que Camilla s'exerce à répéter une phrase, le regard de Renoir se pose avec une nonchalance pleine de tendresse sur Isabelle et son bébé, sur une fillette jouant avec un singe.

large part à l'improvisation ; et l'on sent bien des passages du *Carrosse*, quelquefois parmi les plus beaux, dus à l'inspiration du moment. Mais la différence des processus de création ne doit pas nous dissimuler l'identité de nature de ces œuvres qui, par delà leur réalisation matérielle, répondent au désir d'objectiver une pensée, une intuition ; muer en objet sa pensée est la préoccupation de l'artiste, donner à son œuvre l'existence autonome et irréductible de l'objet. La simplicité — c'est-à-dire le manque d'artifice — de telles œuvres déroute l'esprit qui n'y trouve nul fil conducteur ; l'auteur nous livre intact et plein, *l'objet* de sa pensée : on y cherche des structures, mais rien n'est moins concerté. Il ne s'agit plus d'une architecture minutieuse et savante, intelligible à la subtilité (rien n'est plus *facile*, à tous points de vue, qu'un film de Wyler) ; il s'agit ici de création totale, à laquelle nous devons participer sous peine d'en laisser échapper le sens (Renoir nous y invite expressément qui déclarait l'an dernier : « Un grand problème est de ne pas rester un curieux, de ne pas regarder l'agitation des autres comme un touriste regarde une foule étrangère du haut du balcon de son hôtel. Il faut prendre part. Sinon on reste un amateur... ») Contrairement à ce qu'on a pu dire, une telle absence de structures impose d'aborder l'œuvre à partir de son ensemble plutôt que du détail qui a cristallisé la scène, mais reste une étape accidentelle de l'entreprise d'objectivation : au niveau de son intention plutôt que de sa réalisation, quelque attachante qu'elle puisse être.

Une fois acquise notre indispensable participation, le spectacle s'efface devant le thème, le divertissement disparaît. J'entends déjà évoquer *La Règle du Jeu* à propos du *Carrosse* : une telle comparaison ne peut que résulter d'une attention trop exclusive au spectacle ; les différences sont beaucoup plus profondes que les ressemblances, et de la *Règle du Jeu* la forme seule subsiste ici. Certes, bien des personnages semblent sortir directement de *La Règle* : Ramon, les nobles, le Vice-Roi, touchante réplique de Monsieur le Marquis ; certes, les nobles salueront comme à la scène, les applaudissements qui suivent la répétition sont destinés à l'arrivée du carrosse, dont le Vice-Roi descend en s'inclinant de fort bonne grâce, et la présentation de Clorinde (« il a l'air un peu niais et légèrement ridicule ») s'adresse aussi à tous les porteurs de perruques ; certes, ces perruques se décollent manifestement, laissant apparaître une mèche brune, le dos des costumes sompptueux révèle la doublure qui ne sera pas vue et il arrive aux acteurs de jouer très explicitement le dos tourné au public, comme Arlequin saluant agite vers nous avec irrévérence une arrière-train grotesque. Mais le caractère parodique, accessoire clause de style, ne doit pas nous égarer : la fonction de l'apologue n'était que de donner au récit — au seul récit — la stylisation nécessaire à sa valeur exemplaire, la fonction du théâtre, de rendre plus ambiguë l'existence des personnages et jusqu'à leur sincérité. Le foisonnement de *La Règle* est devenu dépouillement et l'œuvre fonction d'un seul personnage autour duquel les autres s'organisent en hiérarcie morale. Renoir, qui naguère encore ne pouvait se priver du plaisir de regarder vivre ses personnages, s'attache et nous attache à eux par des liens plus secrets ; nous sommes, comme lui, concernés par Camilla et son regard final nous cherche, nous scrute, nous demande si nous sommes dignes de sa question : de *La Règle* au *Carrosse*, Renoir a remplacé la chasse par la *quête*. L'on serait presque tenté de reprendre une épigraphe célèbre : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi » : puisse son systématisme même m'aider à souligner l'importance d'une telle évolution dont Renoir a déjà indiqué le sens (« le cinéma a, avant tout, besoin d'un renouvellement moral »).

Renouvellement par l'intériorisation qui s'est fait jour peu à peu dans ses films américains pour s'affirmer avec éclat dans *Le Fleuve* et, dans *Le Carrosse d'Or*, avec plus de discrétion mais plus de profondeur aussi, car dans cette quête l'éducation sentimentale est devenue éducation spirituelle. Sa richesse, Camilla la découvre en elle-même, dans sa singularité ; c'est pourquoi elle est le personnage central et par elle Renoir ajoute de nouvelles résonances à l'un de ses thèmes favoris : le mal d'aimer sans être aimé a fait place au mal de ne pas rencontrer ce que l'on cherche — non pour posséder mais pour donner ; « ils ont trouvé ce qu'ils aimaient » : les premières paroles

de Camilla expriment son tourment, et l'insatisfaction lui viendra de n'avoir pas trouvé à donner sa richesse. Son visage torturé, de Ramon au Vice-Roi, s'éteindra sur lui-même, et, dans une image que son sens rend *bouleversante*, ses mains palpent éperdument Felipe lors de son retour, ses mains qui le cherchent bien plus qu'elles ne l'étreignent.

Ces « velléités bienveillantes », ce « désir d'investigation » qu'il déclara discerner dans la conscience universelle, Renoir en a fait puissance de sympathie : l'homme trouve sa plus haute dignité dans l'acte d'aimer, qui la confère du même coup à l'être aimé. Cette sympathie pour l'homme implique qu'on reconnaisse sa dignité, et ce serait affaiblir la leçon du *Carrosse d'Or* que ne voir que *marionnettes* dans les personnages qui entourent Camilla — Martinez lui-même, en un bref instant, accèdera à cette dignité qu'on aurait pu lui croire refusée — ils ont seulement moins de profondeur quoiqu'à des degrés divers, c'est-à-dire moins de conscience de ce qu'ils cherchent. Camilla seule a la passion lucide de la vérité ; Felipe en aura la révélation et Ramon en est à la préhistoire. La hiérarcie morale des personnages est celle des *degrés* de la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes : *Le Carrosse d'Or* a mûri les fruits du contact avec l'Inde où s'est épuré le panthéisme de Renoir.

C'est bien quant à ses intentions qu'ils convenait de situer d'abord *Le Carrosse*, pour l'inscrire dans une évolution morale qui a précédé l'évolution esthétique : le renouvellement de la forme reste subordonné au renouvellement moral et, comme toujours chez Renoir, les préoccupations formelles s'absorbent dans les autres en une parfaite adéquation, raison même de l'échec de toute tentative qui viserait à cerner son style en s'aidant de critères purement esthétiques, car il est avant tout un regard jeté sur l'homme ; l'homme n'a cessé d'occuper le centre de l'œuvre de Renoir mais la nature du regard a changé. Mon propos n'est pas d'étudier *ici comment* a évolué depuis *Nana* sa position par rapport à l'homme ; je dirai seulement qu'elle a suivi les voies qui ont conduit l'humanisme de la Renaissance à son aboutissement normal, le classicisme. Après la découverte de l'univers dans des perspectives purement humaines, après le lyrisme descriptif de l'esthétique nouvelle fondée sur la connaissance, s'instaure l'équilibre du classicisme, où, la connaissance étant assimilée, l'homme reste seul objet d'intérêt, les rapports qu'il entretient avec ses semblables seul objet d'étude : dès lors, le monde extérieur, présent mais tu, n'a plus à se manifester ; l'humanisme est connaissance de l'homme dans le monde par l'homme qui vient de découvrir ses pouvoirs ; le classicisme n'est pas l'abstraction de l'homme hors de l'univers sensible, mais l'opération par laquelle il le rassemble en lui tout entier pour n'avoir plus à l'exprimer. D'abord mu par une sorte de passion descriptive, Renoir a peu à peu renoncé à aimer des personnages pour en dégager les êtres.

Tout l'effort du créateur tendra à ne rien retenir qui puisse nous détourner d'eux. Le *dépaysement* du temps ou du lieu n'est que le détour nécessaire qui conduit plus sûrement à l'essentiel de l'homme sans devoir s'arrêter à l'accidentel ; le Pérou du *Carrosse d'Or*, l'Australie d'*Under Capricorn* fondent la transcendance des personnes par rapport au décor comme ils les soustraient à l'emprise des gestes quotidiens, et un œuf mal cuit ou l'aiguisage d'un couteau deviennent soudain très précieux, car ils affirment souverainement la neutralité de tout un monde de cuisson des œufs et de tranchant des couteaux dans l'être de Camilla ou de Lady Hatty. Plus d'automates à musique — les objets se voient dénier jusqu'au rôle d'accessoires ; aucune trace de la nature, pour laquelle *nous connaissons l'amour sensuel* de Renoir, si ce n'est un peu de poussière où pirouettent trois enfants ; le décor lui-même cesse de se montrer (c'est à peine si les moulures baroques du trône apparaissent, lointaine résurgence de Stroheim, pendant la scène entre la Comtesse et la Marquise). Aucun élément ne pèse sur les personnages ; aucun passage descriptif ne subsiste — et surtout pas la corrida : l'essentiel s'en lit sur le visage de Camilla.

La couleur, comme la musique, ont subi la même assimilation. Les bleus pastels de la *toilette* du Vice-Roi, les noirs et les mordorés du Conseil font penser à des vers

de Racine : leur beauté ne se satisfait pas d'elle-même et subordonne à n'être à chaque instant que l'expression la plus naturelle ; de là le sentiment presque physique d'harmonie qui nous saisit par surcroît. Pour la première fois la musique ne sert pas à Renoir de contrepoint intellectuel de l'image ; la séquence de la construction du théâtre révèle la genèse de cette nouvelle fonction où la musique prend corps peu à peu à mesure que des images sans lien s'organisent. Les images suscitent irrésistiblement une musique qui les prolonge ; à l'élévation où il nous a placés, Renoir a rendu nécessaires les largos de Vivaldi, idéale vibration de l'âme de Camilla.

Philippe DEMONSABLON.



Les Bas-Fonds (1936). Autour de la caméra sont juchés : Jacques Mercanton (à gauche) et Maurice Delattre, tous deux assistants-opérateur. Le chef-opérateur de ce film était : Bourgas. Au rez-de-chaussée, on peut reconnaître Jean Gabin, Louis Jouvet et Jean Renoir. Assis par terre et songeur : Jacques Becker qui était premier assistant. Cette espèce de praticable était monté sur roues pneumatiques. Au départ du plan, l'appareil cadrait de face Pépel (Jean Gabin) et Le Baron (Louis Jouvet). (Au début de ce plan, le chapeau est sur la tête de Gabin, Jouvet, lui, est drapé dans sa robe de chambre). Mû par les « machinos » de droite et de gauche, l'engin effectue un travelling avant — en passant au-dessus de Gabin et Jouvet — jusqu'à la fenêtre ; dans le même cadrage on change de plan, puis un travelling arrière recadre les mêmes personnages, mais entre temps Jouvet et Gabin ont échangé la robe de chambre contre le chapeau. *Les Bas-Fonds* obtint le Prix Louis Delluc 1936.

JACQUES AUDIBERTI



Ninon Sevilla dans *La Professionnelle* de Alberto Gout

BILLET 2

Congas bantous et ancestral apparté

Il y eut, d'abord un interminable documentaire cynégétique, toutous féroces, chasseurs exhibant devant les oiseaux, qui en mouraient, leur onanisme pétéradeur à canon jumelé. Le commentaire, pédant, gourmand, fignolé, mettait en valeur ce déboutonnage de nudité sanguinaire.

Ensuite Ninone surgit.

Elle me donne, désormais, cette fierté rassurée qu'éprouvaient, je suppose, les anciens navigateurs quand ils retrouvaient au même point immuable l'île naguère découverte par eux. Non que j'aie contribué le moins du monde à l'avènement cinématographique de Ninon, prononcez Ninone, Sévilla ! Mais, à Paris, je suis seul, ou tout comme, à la citer.

Je ne la connais pas. Toutefois, de *Maison de Rendez-Vous* en *Quartier Interdit*, j'assemblai pas mal de lueurs sur son épiderme de blonde qui a les yeux le contraire des cheveux et j'ai mesuré comme au rapporteur l'angle béant de sa bouche, car elle danse en laissant pendre sa mâchoire tout en fléchissant des jarrets, à la gorille, s'il te plaît, genre le golem du théâtre Habimah. Et, sauf à ne plus me souvenir de l'article, inventivement possessif, qu'ici même j'écrivis sur elle, tel Tristan da Cunha, jadis, quand il planta son pennon naval dans le sable de Socotora, je ne saurais mépriser les droits, pour morganatiques qu'ils soient, que je tiens de cet acte conquérant. Il me faut donc reparler d'elle, puisqu'elle est *La Professionnelle*, qui passe maintenant.

La Professionnelle... Un de ces titres au trois centième, qu'on ne peut réussir que du pemier coup, en ne fermant pas un œil mais les deux, pour que le déclic joue mieux. Ce vocable met, à signifier ce qu'il signifie, la régu-

lière exactitude que l'héroïne emploie à se ressembler, dans une fondamentale immobilité tout au long de cette nouvelle bande comme de l'une à l'autre de toutes celles qu'elle a tournées.

Les variantes une fois neutralisées, nous avons une j. f. de b. fam., jupe plissée, col blanc, d'où, d'une détente, elle bondit au tapin, lequel la transmet dans des cabarets et théâtres d'une capacité scénique élastique infinie. Elle devient étoile, taille sans finesse mais jambes très belles, ses fesses se démenant comme par l'effet d'une bielle d'accouplement à vapeur, sur un rythme toujours le même, aztèque moins que vaudou, la croupe habillée de plumes et de frondaisons, la chevelure surmontée de volailles et calebasses, les paumes en avant et les coudes dehors, solitaire au milieu des comparses du ballet, grosse machine de science fiction que les ingénieurs, au bout du compte, eussent construite en chair de femme à la froide chaleur. Elle chante un de ces frénétiques refrains espagnols plus canailles qu'un vol de mouches à la queue d'un taureau. Elle se marie avec un jeune milliardaire, vie de château, bustes, fauteuils, beaux-parents et tableaux, dont elle se sépare pour tapiner de nouveau, de nouveau devenir étoile. Invulnérable, inaltérée, elle conquiert Londres, Rome, Paris, puis rejoint son mari, cascade de fugues, de passes et d'apothéoses bordées d'un côté, par la vigilance d'un souteneur à moustache coupante, plus avide qu'un piranha, de l'autre par la présence d'un moujingue innocent.

Chaque film lui donne à vivre la même destinée, à peu près. Cela se passe ainsi pour les divinités. Leur thème foncier reste intact sous les versions particulières qu'en élaborent siècles et pays.

Puissance du cinéma, contestée à la littérature, cette chance visuelle qu'il fournit à la pensée ! Les producteurs de Ninon Sévilla ne songent pas à l'univers plural. Ils nous proposent, néanmoins, son hypothèse, où chaque entité, personne ou chose individuelle se manifesterait dans un certain nombre de trajectoires parallèles, comme il en va, d'après le professeur Luparcu, du système solaire, lequel serait en deux exemplaires identiques pratiquement, ce par quoi notre terre, et tout ce qui marche avec, vous, moi, comporte sa réplique dans l'espace quelque part.

Et les fabricants de *Traqué dans Chicago,* qu'on nous a déjà montré sous d'autres noms, mille fois, voitures parlantes de la police, poursuites sur les échelles extérieures d'immeubles que travaille la peur de l'incendie, mousquetades à poing fermé, danseuses nues jusque-là, plus une face maquillée de pitre automate qui tranche sur cette ménagerie automatique, ils ne voulaient sans doute pas que leur ouvrage fût ce qu'il est, un documentaire phénoménologique, pas d'autre mot, je regrette, encore plus probant que le court métrage pas assez court sur les matadors de perdreaux.

Ces films américains donnent, au plus violent degré, l'impression que les êtres humains, flics, femmes, forçats, vieux hommes, jeunes bandits, vivants, morts, ne sont que des larves en glycérine, interchangeables et supprimables à souhait, n'ayant de réalité que celle des accessoires dont on les assortit, cheveux, visage, peau, lèvres, rouge à lèvres, pistolets, seins, poils de poitrine et langage, si l'on peut nommer langage ce coassement nasopharyngé. Que telle larve soit un homme et telle une femme ne dépend que du hasard distributif des magasins d'habillement biologique profonds. Leur corps et leurs actes ne relèvent que des quantités qui les mesurent tout en les déterminant. Le relief plat du noir et blanc traduit à merveille la fatalité spectrale de l'humanité, laquelle, pourtant, dans *Shakespeare,* grouille de responsabilité comme, aussi, dans les films japonais.

Ceux que nous avons vus laissent à chaque protagoniste, sous l'air de famille général, sa propre pointe d'ail, même si *Les Enfants d'Hiroshima* nous rappelle que la fourmilière niponne fut traitée, de haut, comme une cible rêvée, compacte, sans âmes distinctes.

Le monomultiple concomitant nourrit le fabuleux *Rashomôn.* Une seule aventure, en effet, s'y décompose en plusieurs états, comme disent les graveurs, réciproquement approximatifs qui coïncident plus ou moins dans un commun profil moyen. *Les Japonais avaient donc leur pirandellisme et,* sans doute, leur Pirandello. Comme ils avaient leurs épopées, leurs poupées, leurs croisades, leurs croisettes, leur succession de la maison d'Autriche, leur palais de Buckingham, leur champ de courses d'Auteuil, leur Vatican, leur Isabelle de Castille, ainsi qu'il appert de *La Porte de l'Enfer,* longue et lente pour un tiers, dernière venue du volcanique archipel aux cerisiers.

En somme, à l'extrémité de l'Asie, sur l'autre versant de l'avalanche mongole, un système non pas solaire mais terrestre, symétrique de nos cantons occidentaux, se développait pour son compte, lointain sosie et doublon ignoré. Son passé, si riche d'art ingénieux, tenait en réserve ou portait en germe, au même titre que l'occidental, les procédés industriels et scientifiques de l'âge moderne récent. Le don affolant des Japonais de rendre la nature par la suave et fulgurante algèbre du dessin compense ce qui fut leur prétendu retard dans la technique mathématicienne. Ce don, assurément, éclate dans *La Porte,* bien que l'on puisse, là, soupçonner chez les auteurs une tendance méthodique à prolonger par l'écran, pour l'étranger, la couleur aidant, la célébrité des estampes d'Outamaro et d'Outagawa Toyokuni. Quelque chose comme *La Kermesse Héroïque* ou *La Belle et la Bête,* éruptions esthétiques du celluloïd français. Vraisemblablement les arrivages ultérieurs prouveront qu'en matière de cinéma le peuple de l'autre bout nous est non seulement superposable mais homogène, comme dans les domaines de la presse, artillerie, pharmacie, métallurgie, son ancestral aparté ne se perpétuant qu'en détail folklorique décoratif de la vaisselle et de la chorégraphie.

Plus que *La Porte de l'Enfer* et l'aquarelle de ses fastes précieux *Traqué dans Chicago,* avec son charivari de néant, et les congas bantoues de *La Professionnelle* martelant les parquets de l'Amérique mulâtre me donnent le ton d'un exotisme mal sondé.

Jacques AUDIBERTI.



Traqué dans Chicago (*City that Never Sleep*) de John H. Auer

AU LIDO : DEUX FESTIVALS AVANT-COURREURS

par Lotte H. Eisner



The Back of Beyond de John Heyer.

Atmosphère sympathique et quasi intime au Lido où, avant le grand festival, deux autres manifestations cinématographiques ont été organisées par la nouvelle direction, compréhensive et sans snobisme, et où un travail sérieux a pu être fait. Pour le festival des films d'enfants (6 au 10 juillet), il y avait là un merveilleux public jeune et enthousiaste et pourtant la production de ce genre de film laisse encore à désirer et il n'y a guère qu'en Angleterre qu'elle bénéficie, grâce à Mary Field, des moyens nécessaires à son développement. Faut-il reprocher à ces films anglais d'aventures d'être trop du genre « gangster » ? On pensait qu'ils convenaient mieux aux enfants anglais à la mentalité stable et robuste, qu'à ceux, plus nerveux, de race latine. Impression trompeuse, les enfants italiens les ont adorés et le meilleur d'entre eux, *The Mistery of the missing ape*, a obtenu le premier prix du film récréatif, *ex æquo* avec un film italien très sympathique, *Orizzonti del Sole*, d'ailleurs plutôt destiné aux adolescents et même aux adultes et qui révèle sobrement les troubles de la puberté quand s'éveillent le désir de l'évasion et la révolte. Seul défaut facile à corriger : le commentaire qui cherche à prouver plus que l'image.

Premier prix du film culturel : *Down in the forest*, film australien sur la vie des kangourous où l'observation de la nature atteint à une exactitude émouvante. Premier prix du film didactique : *François le Rhinocéros*, film français de François Sommer qui a parfois l'accent immédiat et humain d'une fable de La Fontaine (1).

(1) Les enfants ont applaudi également un autre film d'aventures, d'origine yougoslave, où des gosses au jeu naturel s'opposent à des contrebandiers stéréotypés et grimés.

Quant au Festival du film documentaire et de court métrage (9 au 18 juillet) tout le monde a été d'accord pour constater, parmi la centaine de films présentés, le déclin frappant de ce genre. Les raisons économiques mises à part, cette déchéance me semble en grande partie motivée par l'incompréhension de certains pays (la France n'est pas en cause) (2) qui ont cru bien faire en envoyant des films de « tourisme » du genre carte postale. Inutile de dire que nous avons eu droit à trois films sur le voyage de la Reine d'Angleterre et que l'on ne sait qui est le plus à plaindre de la pauvre reine ou du spectateur, car à tous deux on n'a montré que des choses fort insignifiantes. Toutefois, cette déchéance semble due surtout au problème de la couleur qui rend nombre de cinéastes timides et maladroits ; d'où la longueur des plans, la peur des fondus et la faiblesse du montage. Seul Ferraniacolor, procédé aux teintes agréables (3), semble offrir plus de facilités, de même que l'Agfacolor allemand encore très délicat à manier mais aboutissant à une réussite quand c'est un Fritz Arno Wagner, grand cameraman de l'époque classique, qui opère : c'est le cas du film ennuyeux sur la « Volkswagen », *Aus Eigener Kraft* où Wagner a su trouver une fusion parfaite entre les tons, une harmonie dans le montage et prendre des gros plans où, grâce à la couleur, certains détails mécaniques atteignent à une vie intense.

Kami Shiba, reportage français assez inégal est gâché par une couleur terreuse. Second prix du documentaire, *Der Goldene Garten*, film allemand de Domnick, a su plaire par un certain sens de l'esprit d'observation, bien que ses impressions sur la Californie aient quelque chose d'aussi superficiel que le film de Burgess Meredith sur Paris à qui Claude Mauriac reprocha, à juste titre, de n'avoir vu, en dehors de la Tour Eiffel et de la couleur rouge des vieux taxis, que les enlacements des amoureux sur la voie publique. De plus, dans le commentaire italien trop emphatique à mon goût, perce une certaine lourdeur allemande.

Heureusement, les délicieux dessins animés de la U.P.A., qui obtinrent le premier prix avec *Christopher Crumpet* et un film de Denis Sanders, *Time out of war* (premier prix des films de Télévision avec sujet), où la démonstration de l'absurdité de la guerre atteint presque à la saveur d'un conte de Maupassant, vinrent sauver le



Christopher Crumpet de Robert Cannon (U.P.A.)

prestige de la production américaine assez mal inspirée en n'envoyant que des films militaires sur la marine ou l'aviation. Seul *A is for Atom*, dessin animé expliquant les emplois pratiques sans danger de la force atomique, décrocha le second prix du film scientifique. Dans l'ensemble, d'ailleurs, les films d'animation d'ordre didactique étaient de qualité, tel l'excellent film canadian *A Thousand million years* qui obtint une mention et dont l'auteur Colin Low remporta également un premier prix pour son magnifique documentaire *Corral, cheval sauvage ;* tels aussi le dessin animé anglais *The power to fly* (premier prix du film didactique), et le documentaire polonais *Demain il fera beau* (deuxième prix) dont le sujet, en lui-même assez sec, a été traité avec précision et vie. Une mention également au courageux documentaire de Ceylan : *Conquête dans une zone aride.*

Pour encourager la Télévision à ne pas présenter que des films policiers, le premier prix de la section culturelle a été décerné à *L'art populaire mexicain*, film français réalisé par Enrico Fulchignoni, intéressante tentative de vulgarisation d'un sujet folklorique. Signalons aussi le charmant dessin animé exécuté par des enfants, *Martin et Gaston*, que Nico avait commandé pour son spectacle de la Rose Rouge et venons-en enfin à la grande révélation du festival *The Back of Beyond* (L'envers de l'au-delà), long métrage australien qui nécessita la création d'un grand prix du documentaire, — d'ailleurs son jeune réalisateur, John Heyer, un nom à retenir, a travaillé avec Harry Watt aux *Overlanders* — film financé, comme *Nanouk* ou *Louisiana Story*, par une puissante société industrielle, en l'occurrence la Shell, et qui révèle à son tour que ce genre de financement peut ne pas nuire à l'art.

Il ne se passe rien de plus dans *The Back of Beyond* que dans *Nightmail*, de Cavalcanti : un camion transportant lettres et colis postaux parcourt tous les quinze jours plus de 450 kilomètres de piste dans les déserts affreux et fantastiques de l'Australie du Sud. Le camion roule, s'enlise dans la boue, s'ensable, traverse quelques hameaux épars, faits de pauvres et laides cabanes où des braves gens n'écrivent que quelques lettres, préférant conter par la radio à de lointains voisins leurs petits bonheurs et misères de tous les jours. Bref, rien de sensationnel — pas même l'épopée du pétrole de *Louisiana Story* — et pourtant cette randonnée de deux bons bougres, le conducteur et son copain, devient rapidement aussi dramatique et poignante que celle du *Salaire de la Peur*. C'est le désert, plein d'une maligne variété qui se révèle le héros principal : vents et sables acquièrent vite une présence quasi affolante, présence de la mort où éclate soudain l'enfer de l'éternité car la brûlante sécheresse confère une hideuse apparence de vie aux mortes créatures. Et ce sont des visions presque dantesques de momies de chevaux, où la carcasse apparaît par endroit, de bétail éparpillé dans les vagues sablonneuses ou, par l'effet d'une inondation devenue déjà presque légendaire, accroché dans les arbres où il se cramponne comme des cerfs-volants gigantesques.

Les dessins et les photographies, par un jeune peintre australien très doué, Sidney Nolan, de ces cadavres momifiés, furent à la base de ce film et incitèrent Heyer à aller tourner dans ce décor naturel, expressif à l'extrême. Dramatiques et pathétiques comme il convient, les images de ce film dues à Ross Wood et Keith Loon sont d'un relief frappant. Rien de superflu dans le commentaire dit sobrement par Kewin Brennan ni dans le dialogue où chaque mot est à sa place. La bande-son est remarquable : échos de la radio ou d'un vieux disque rayé, aboiements de chiens ou plainte de la mort musulmane, tout concourt à une parfaite fusion des bruits, des paroles et des

---

(2) Comme l'Italie, la France, si elle n'avait pas de films étonnants à présenter, a soutenu un bon niveau. Mention méritée pour *Les Machines de Donzères*. On a pu regretter qu'*A l'Assaut de l'Himalaya*, film déjà présenté sous une autre forme, ait dû être éliminé de la compétition.

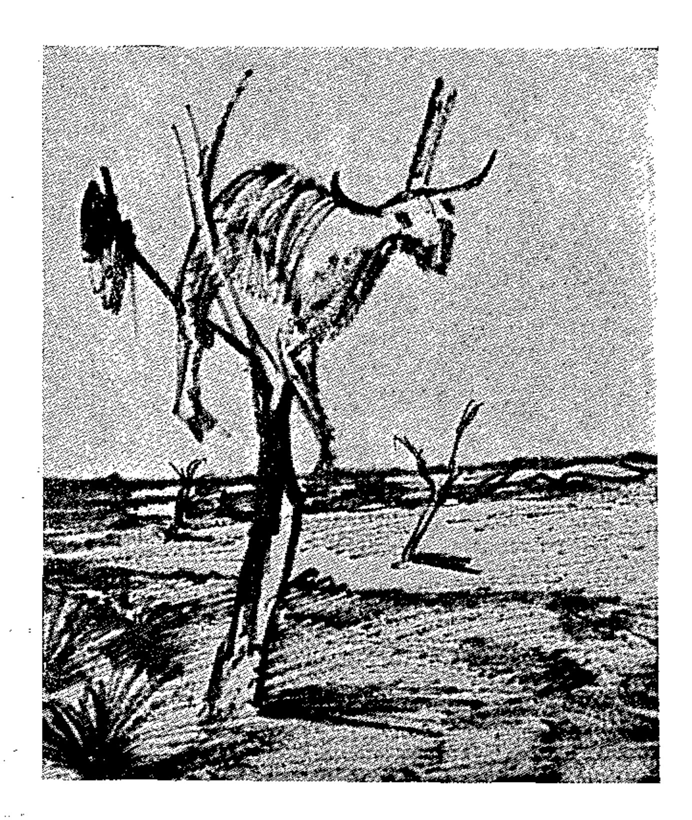
(3) Exemple de belle couleur *Dolce Lombardie* (mention) et *L'Aventure d'Aquaverde*, tous les deux films italiens ; également *Kleine Laus ganz gross*, film dans la bonne tradition de la Ufa Kulturfilm (deuxième prix du film didactique), auquel certains plans insignifiants ajoutés pour plaire commercialement ont pourtant nuit.

images qui s'épanouissent avec la même étonnante harmonie que dans le fameux *Song of Ceylon*, de Basil Wright. Une seule concession d'ordre commerciale : un *flash-back* sur l'histoire vraie de deux orphelines qui se perdirent dans les sables et qui rompt le rythme vigoureux de ce documentaire. Coupée cette séquence et écourtée quelque peu l'évocation de la prière — en soi hallucinante — du dimanche matin dans l'église en ruine, ce beau film sera parfait. Nous en retenons en tout cas un avis précieux : le documentaire de qualité n'est pas mort ! (1).

Lotte H. EISNER.

---

(1) Aucun prix et seulement des mentions pour la section du film d'art. Personnellement j'ai regretté qu'une des mentions ne soit pas donnée à *L'Architecte Maudit*, de Pierre Kast, dont la danse introductive semble avoir effaré un peu les membres non Français du jury. Il est dommage qu'un autre film français, *L'Enfance de l'Art*, soit un peu long avant d'atteindre les séquences en couleur qui sont éblouissantes.



Un des dessins du jeune peintre australien Sidney Nolan qui incitèrent John Heyer à tourner *The Back of Beyond*

AU LIDO : MÉTRAGES DE PELLICULE

par Nino Frank

L'étude des marées dans l'Adriatique m'ayant amené à proximité d'une ville du nom de Venise, l'idée me vint d'aborder au Festival du Court Métrage, qui se tenait au Lido. De ma vie, je n'ai assisté à des réjouissances de cette sorte, et cette lacune dans ma culture m'étant souvent reprochée dans le monde, je décidai de la combler, si je puis dire, dans la lagune. L'occasion paraissait parfaite de festoyer dans des eaux tout à fait internationales (26 pays, plus le Bureau International du Travail, qui est une espèce de surpays ; et un total de 98 films, plus les suppléments de programme).

Il pleuvait sur la lagune, eau sur eau, comme il y a ton sur ton, thon sur thon, dirait Corydon. Mais ce n'était point la saison des amours : le siroco était moite et tenace. Kath Hepburn, suivie d'un cameraman et de quelques caméristes, se faisait cinématographier à tous les coins de rues, qui sont nombreux à Venise. A San Marco, le pigeon donnait à manger au touriste. Et au Lido, un personnage affable et désabusé, le Docteur (mais nous étions tous Docteurs) Croze, nouveau dictateur de la Mostra, me pria d'honorer les courts métrages de ma présence, l'espace de trois jours, en tant que personnalité cinématographique ; peu après, sa charmante secrétaire m'invitait en tant que journaliste à séjourner au Lido le festival durant. La pensée m'effleura de me balancer savamment entre mes aptitudes de personnalité cinématographique et mes talents de journaliste, et de passer ainsi toute mon existence au Lido, mais heureusement le destin opta pour la personnalité cinématographique, ce qui me permettra de quitter sain et sauf l'étuve à pellicules.

Sur ces entrefaites, le souvenir m'était venu que le court métrage et moi étions de vieux amis, des amis de vingt-cinq ans, pour être précis. C'est, en effet, il y a quelque vingt-cinq ans que je créai, dans *l'Intransigeant* et dans *Pour Vous,* la première critique régulière des « Complément de programme » et, si je ne puis dire que cette innovation ait bouleversé le monde (elle fut, par exemple, inopérante contre les krachs et suicides de Wall Street), j'avouerai qu'elle contribua à faire taire mes scrupules devant les courtoisies conjuguées du Dr Croze et de sa secrétaire. C'est donc d'un pas assuré que je pris l'habitude de pénétrer, l'espace de quelques jours, dans le Palazzo del Cinema.

J'y rencontrais des gens délicieux. Le Lido, l'heure de la plage passée, n'offre pas beaucoup de distractions : aussi un public copieux et plein d'entrain court-il voir ces petits métrages avec un empressement que notre Maison de la Chimie ne connaît pas souvent. Au premier rang du balcon, le jury braquait des yeux sévères sur l'écran : la patience de Lotte Eisner, la majesté de Paul Lamb, la mobilité de Mario Verdone, jointes à la gravité de leurs collègues, faisaient passer de continuels frissons sur la salle. Ma chance me faisait voisiner avec la plus adorable compétence en fait de documentaires, miss Perry Miller, que sept ou huit heures de projection par jour n'ont jamais effrayée : elle avait la bonté de me prodiguer des encouragements à chaque fois qu'une nouvelle apparition de la Reine d'Angleterre sur l'écran me jetait au bas de mon fauteuil (le voyage d'Elizabeth II nous a été débité par le Commonwealth en trois ou quatre bandes). Si l'on ajoute les passages rapides de MM. Pirro et Flaud, seigneurs de la pellicule des deux côtés des Alpes, et une conférence de presse où Enrico Fulchignoni nous assura avec un enthousiasme communicatif que l'Unesco se penchait

désormais sur les problèmes des films courts, on aura énuméré les rares distractions de ce Festival du Morne Métrage.

En fait, le court métrage m'a paru mal se porter : Lotte Eisner donnera elle-même ici, et d'une façon plus exhaustive que je ne saurais faire, ses avis détaillés sur ce rendez-vous cinématographique international et son inutile abondance. Pour moi, m'en tenant aux impressions inspirées par une amitié de vingt-cinq ans, je dirai que le « complément de programme » semble traverser une crise encore plus sérieuse que celle, qui dévirilise le cinématographe dans son intégrité. Le court métrage, sauf exceptions (et ces exceptions se produisent presque toujours grâce à des subventions gouvernementales ou du gros capital), n'est plus qu'une marchandise industrielle dépourvue de style : la recherche, quand recherche il y a, porte uniquement sur le choix du sujet, car, pour le reste, on se borne à tourner passivement la manivelle, pour aller au bout des 300 (ou 800) mètres. Tourner une manivelle, c'est peu de chose : un singe le ferait aussi bien, sinon mieux qu'un documentariste et feu Flaherty, pour ne citer que lui, devant pareille situation, irait carrément fumer un cigare sur le pas de la porte. Si le court métrage, dans le monde, se contente de ce sort misérable, le cinéma perdra définitivement sa chance de se réconcilier avec la T.V., réconciliation qui ne saurait s'effectuer que par les « compléments de programme ».

Céla dit, voici quelques remarques : 1° à l'exception d'un récit succinct et grave, *Time out of war*, et d'un minuscule dessin animé de Thurber, l'un et l'autre américains, les meilleurs courts métrages vus à Venise sont de longs métrages : trois reportages, *The Back of Beyond,* randonnée d'une voiture-poste à travers le désert australien, puis *Kami Shibaî,* voyage de Français au Japon, et *Der goldene Garten,* voyage d'Allemands en Californie, qui ont moins de style mais ne manquent pas d'agrément : tous films de plus de cinq bobines, ce qui prouve que le talent, en 1954, exige de la pellicule ; 2° certains pays ne devraient pas confondre cinéma et propagande et, par exemple, feraient mieux d'envoyer leurs ennuyeux prêches guerriers au Festival de Moscou (s'il en est un) plutôt qu'à celui de Venise : pour éviter tout malentendu, précisons que cette critique à l'égard des U.S.A. eût été probablement dirigée contre l'U.R.S.S. si celle-ci avait daigné être présente à Venise ; 3° les courts métrages pour phonos sévissent comme en 1930, et les Italiens surtout sont fort éloignés de tordre le cou à leur verbeuse éloquence : ces commentaires illustrés par des images qu'il est loisible de ne pas regarder, tout le film tenant dans la bande son, ont agrémenté le Festival, du premier jour au dernier ; 4° c'est aussi l'Italie qui joue le plus loyalement le jeu du court métrage, ses productions ne dépassant presque jamais la bobine et n'éludant pas parfois les difficultés (les études de Corrado Sofia sur *Pirandello* ou de Giorgio Ferroni sur des chiens errants partent d'un bon naturel), mais le souffle de ces métrages est réellement court : même sur 300 mètres, le style n'est nullement interdit ; 5° sur le plan du film scientifique ou simplement didactique, des progrès réels ont été accomplis, et un ouvrage tel que le canadien *Thousand million years* est une réussite artistique d'une originalité certaine. Or c'est presque un long métrage, commandité par le gouvernement canadien...

En fin de compte, je me demande si le meilleur film que nous ayons vu à Venise n'était pas, hors programme, ce *Lekko* du Hollandais Van der Hoelst, authentique ouvrage d'auteur, qui avait déjà triomphé, paraît-il, à Cannes : mais une hirondelle ne peut pas plus faire l'été qu'elle n'a fait le printemps. Décidément, l'Unesco a raison de se pencher sur le sort du court métrage, mais critiques et auteurs devraient bien en faire autant : car cette menue monnaie de la production — la tradition Lumière, comme dit l'autre — est probablement ce qui a le plus de chance de survivre d'un cinéma en pleine déliquescence.

Nino FRANK.

A BERLIN ET A LOCARNO : QUELQUES FILMS

par Pierre Michaut

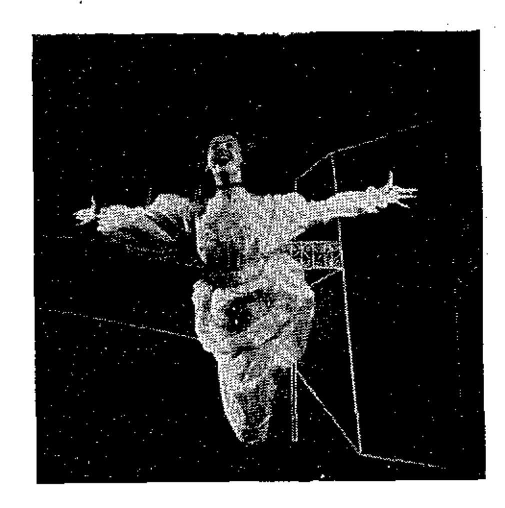
BERLIN

L'époque du Festival de Berlin (18-29 juin) — après Cannes, avant Venise — n'est pas propice aux surprises et aux révélations d'œuvres nouvelles importantes ; et quelles que soient ses ambitions futures, cette manifestation est surtout pour le moment un témoignage d'intérêt et d'attention apporté à la population de la grande ville isolée au delà du Rideau de fer et qui se souvient, métropoles du théâtre, du cinéma et de l'art, une capitale à l'esprit cosmopolite, accueillant, éclectique.

L'intérêt était aussi dans la vive curiosité du public, dans l'entrain de la foule emplissant les deux salles où passent les films, dans l'ardeur de l'accueil fait aux vedettes, qui se portait à une sorte de délire autour de Jean Marais (qui y gâcha deux costumes), de Mlle Lollobrigida et de Marika Rokk. Cette fièvre distrait le public berlinois de son impuissance et de ses angoisses et soulève un instant le voile de tristesse qui recouvre la ville avec la poussière de ses décombres.

Le jeu du Rideau de fer fixe les limites de la manifestation : l'Allemagne orientale se tient à l'écart, l'U.R.S.S. l'ignore ainsi que les pays satellites et la Chine également. Non point que la coupure soit absolue : on savait par exemple que des observateurs de la Défa assistaient aux séances, préparant un rapport en vue d'achats éventuels de films... On sut aussi que, parmi les invités du Festival, rares furent ceux qui s'abstinrent de se rendre dans Berlin-Est et plus précisément aux bureaux de la Défa : les uns, journalistes, curieux d'informations et de statistiques, les autres, producteurs ou exportateurs de films, anxieux d'offres d'achat de leurs films ou, comme l'on dit, de contacts.

Le programme du Festival de Berlin comptait 32 films de long métrage et 74 documentaires représentant 15 nations : du point de vue de l'affluence du mouvement de rencontres, de l'excitation et de la curiosité, la manifestation a été une réussite considérable.



Betty Slow Drag de W. Walsh et Desmond Kayton

Beaucoup de films avaient paru déjà en de précédentes occasions, à Venise et à Cannes ; d'autres étaient entrés dans l'exploitation normale, il sera inutile ainsi de revenir sur **La Porte de l'Enfer** (Japon), **Le Carrousel fantastique** et **Pain, amour et fantaisie** (Italie), **La Grande Aventure** (Suède), **Shina Moça** (Brésil), **Fleur de Lotus** (Inde). Sans trop nous préoccuper du palmarès nous ne retiendrons que quelques films inédits, et que peut-être les conditions de l'exploitation commerciale écarteront de nos écrans ou qui échapperont à la vigilance ou aux moyens des Ciné-clubs.

L'Allemagne fédérale n'a encore que peu de choses à montrer dans de telles compétitions internationales : on vantait d'avance **Chemin sans retour (Weg ohne Umkehr)** de Victor Vicas, lauréat du Grand Prix du Cinéma allemand 1954, annoncé comme « la surprise de l'année ». C'est une aventure pathétique du Berlin actuel divisé en ses Secteurs militaires : police et contre-police, pittoresque des ruines, aspects désertiques des avenues de l'Est. Un soviétique, tenté par l'Ouest, réussit à se dégager des surveillances et des suspicions, avec l'aide d'une jeune allemande entrée au service de la police russe. Son évasion réussit, mais la jeune fille est reprise et enlevée de justesse. Le récit est conduit avec fermeté, à travers les méandres des bureaux russes, dont les secrets se superposent, les scènes de genre et les portraits de caractère composant une atmosphère romanesque spéciale qui aux ressources

usuelles du film policier ajoute les aspects ténébreux du « pathétique contemporain ».

La narration est bonne, et ce sera aussi le caractère principal de la plupart des films citer ici, plus peut-être que leur valeur « cinématographique » propre.

Ceux du Voyage (Rummelplatz der Liebe) de Kurt Neumann a été réalisé dans une combinaison germano-américaine. C'est une histoire de cirque : un numéro de plongeur acrobatique, une vamp au cœur fangeux mais qu'un pur amour pourrait réhabiliter, un jaloux avili, un barreau scié, un géant vengeur stupide et fasciné... Encombré de poncifs, marqué de vulgarité et d'une construction dramatique très faible, ce film est fort peu convaincant : présenté dans l'immense enceinte en plein air de la Waldbuhne qu'emplissaient 25.000 spectateurs, représentant le grand public berlinois, le film a déchaîné les rires et les sifflets !

L'Autriche avait envoyé **Tu n'as qu'une mère (Das licht der Liebe)** de Stemmle : Paula Wassely y retrouve son rôle favori de femme sage au cœur pur, dont la seule arme est son bon sens et sa droiture. Restée veuve d'un mari insouciant, avec quatre enfants, elle se consacre entièrement à eux, fait prospérer une petite blanchisserie sans mesurer ses veilles, écarte un amour consolateur : bientôt vient le temps où elle doit défendre ses enfants contre les embûches et les tentations de leur jeunesse. La soirée d'anniversaire, que chacun des enfants déserte à tour de rôle, appelés par un rendez-vous urgent et qu'elle achève seule auprès de l'amoureux discret, est un moment de grande émotion... que dépasse le morceau final : pour l'un de ses fils, devenu aveugle à la suite d'un stupide pari d'enfant, elle donne un de ses yeux pour une opération de kératoplastie : fin héroïque pour cette comédie bourgeoise, où les « bons sentiments » cèdent trop facilement à la sensiblerie.

L'Angleterre avait envoyé **Hobson 's choice (Je suis le maître ici)**, de David Lean : bonne et robuste comédie anglaise, menée avec une fermeté alerte et soutenue, dans le style truculent et vigoureux des films de Dickens réalisés naguère tel **Oliver Twist**, par David Lean précisément... L'interprétation de Charles Laughton domine le spectacle par le relief et l'autorité de sa composition ; on trouve dans le film quelques tableaux de la vie anglaise à l'époque victorienne, âpre, volontaire et quelque peu brutale : le patron d'un magasin de chaussures fait surgir des caves, par une trappe, ses ouvriers à l'appel d'un coup de talon !

Ce que souhaite toute femme (What every woman wants) de Maurice Elvey est un tableau assez saisissant et significatif de l'Angleterre contemporaine dans ses problèmes sociaux et économiques : la situation faite aux femmes par l'obligation du travail pendant la guerre, leurs fiançailles rompues par l'absence ou brisées par la mort, le retour des soldats rentrant de toutes les contrées du monde indemnes ou mutilés et leur reclassement dans le pays ou parmi leurs proches, la part faite à l'amour parmi les problèmes quotidiens d'une vie difficile et morose... L'intrigue sentimentale se déroule entre six personnes, dans le cadre étroit d'un appartement modeste... La sobriété, la sincérité sont convaincantes ; c'est un témoignage.

La Jolie Betty (Betty Slow Drag) de W. Walsh et Desmond Kayton est une fantaisie d'ironie un peu macabre, traitée dans les formes de la pantomime anglaise, avec chansons, mime, danses. Typiquement britannique, et lié à une des traditions du spectacle anglais, ce film, par cela même, est d'une originalité très attachante.

La France était représentée à Berlin par six films : ce n'est pas à présent l'occasion d'en donner une analyse critique, mais seulement de rapporter le sentiment qui les accueillit. **Le Défroqué** de Léo Joannon, par la force dramatique du cas autant que par l'autorité de l'interprétation de Fresnay saisit et retint l'attention des critiques allemands, ainsi que du public qui porta ce film au troisième rang de son referendum. Cet hommage rendu au style de l'œuvre, il reste à dire que l'impression d'ensemble a été quelque peu hésitante et même réticente : « on ne doit pas, nous dirent plusieurs, traiter les choses de la religion avec cette hardiesse et cette crudité sans mystère... Oh ! ce prêtre qui se fait vomir ; Oh ! ce seau de vin qu'il épuise à boire... » et l'épilogue de sang — exorcisme nécessaire — jugé excessif et même forcé...

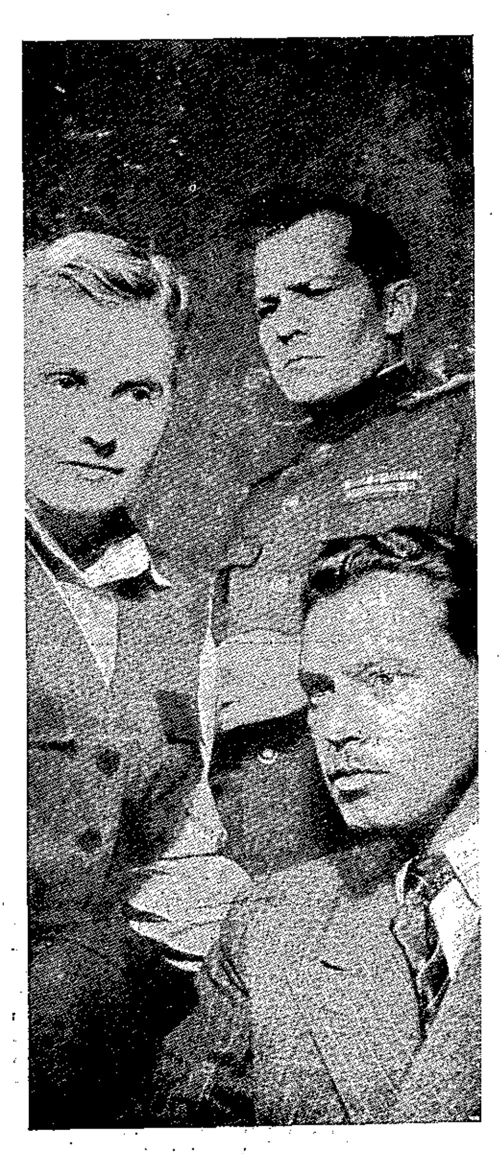
L'Affaire Mauritzius, de Julien Duvivier ne satisfit point complètement tous ceux, à Berlin, qui connaissent l'œuvre originale de Jacob Wassermann et qui s'attachaient dans le livre à suivre le lent progrès des éléments psychologiques : le cheminement de l'inquiétude et du doute dans l'esprit du juge. Ils estimaient que le film sacrifie trop ce développement intérieur, dont ils avaient aimé la graduation minutieuse... **Julietta**, de Marc Allégret, **Les Fruits sauvages** d'Hervé Bromberger, **Les Femmes s'en balancent**, de Bernard Borderie n'apportaient rien que les habitués des salles du Kurfurstendamm ne sachent déjà sur les caractères de la production française dans les genres du romanesque léger, de

l'érotisme et du « social noir » même épicé d'ironie. **Le Mouton à cinq pattes** d'Henri Verneuil, choisi pour la Soirée de gala du Général, a été projeté, non au Festival, mais en séance privée au « Paris », devant un public d'invités officiels : personnalités des quatres Gouvernements militaires, des grands services diplomatiques, économiques, financiers alliés : sans doute un tel public, nécessairement réservé et même guindé, boudait un peu sur son plaisir, se forçant à faire la petite bouche devant cette fantaisie ubuesque. Etait-il choqué, ou faisait-il mine de l'être, devant, notamment, les plaisanteries bien anodines sur la mort, les pompes funèbres et leur personnel et sur le noble corps des Motards de la Présidence ?

Ajoutons qu'en ces jours on fêta la 1.001e représentation d'**Orphée** de Jean Cocteau, au Ki-Ki où ce film est affiché chaque semaine pour une séance depuis trois ans : ce fut pour Jean Marais — que chacun appelait Jeannot, comme vous et moi ! — qui dut paraître sur le podium, une nouvelle et chaleureuse occasion de recevoir les acclamations du public.

On attendait avec curiosité le Japon, qui s'était signalé par le gracieux cortège de ses actrices en costumes de fleurs : **La Porte de l'enfer** a retrouvé le succès rencontré déjà à Cannes, égal à celui qui l'attendait quinze jours plus tard à Locarno. **Une Jeune Paysanne (Kusa wo karu Musume)** de Noboo Nokagawa est une comédie sur le thème du retour à la terre et qu'inspire un peu le néo-réalisme italien. **Vivre enfin un seul Jour (Ikiru)** d'Akira Kurosawa a beaucoup plus de force et d'originalité, dans son exotisme intact. C'est une étude de psychologie ; encore une fois avec ce film, la production du Japon se rapproche de la nôtre, liée elle-même dans une très large mesure aux traditions phychologiques de notre littérature, de notre théâtre, de notre peinture... ce « contenu » psychologique et moral, études et analyses de caractères et de types, qui représente une des particularités du cinéma français, appartient également au Japon.

Vivre enfin un seul Jour est un drame de l'angoisse de la mort et d'une vie manquée; averti soudain de sa mort prochaine — un cancer à l'estomac — un fonctionnaire modèle, vieilli sur ses tâches et ses dossiers — trente ans de « bons et loyaux services » — sent vaciller toute son âme et tout son être. Qu'a-t-il connu des joies de la vie, des ambitions, des plaisirs, des passions qui entraînaient les autres hommes? Il décide d'attacher les jours qui lui restent à transformer un terrain vague en un jardin d'enfants : soudain, toutes les difficultés, jusque-là insurmontables, se dissipent ; la décision est prise, les travaux commencent. Il est tué par un camion... Entre temps, il avait voulu connaître la vie de fête et dans une longue séquence, extrêmement vive et brillante, il parcourt les lieux de plaisir de Tokio : cabarets, petits théâtres équivoques, bals aux cohues piétinantes, pianistes noirs, danseuses à strip-tease, compagnons et compagnes de débau-



Le Chemin sans retour de Victor Vicas, grand prix du cinéma allemand 1954



Sans domicile d'Arthur Pohl
(Document E. Grêt)

che, alcool, bruits, musique, vacarme, tourbillons de la foule, délire et hallucinations... Ce montage vigoureux, haletant, avec des plans de danse, d'instrumentistes, de claviers de pianos et de marteaux frappant les cordes, n'est point inédit, assurément, mais il est composé avec une puissance et une efficacité magistrales. Le récit est formé par le dernier souvenir que conserve du défunt chacun des convives du repas funéraire donné en l'honneur de ses mânes.

L'Italie avait envoyé **Une Fille nommée Madeleine**, dont l'intérêt est inégal mais qui en quelques parties s'impose : les préparatifs de la procession en costumes, le début « à la Maupassant » dans la maison close, la scène dans l'église où la mère du petit malade, apercevant Madeleine sous son voile bleu, croit voir une apparition et s'écrie au miracle ; et la visite aussitôt après au chevet de l'enfant, et les supplications qui l'assaillent de toutes les misères du village ! Mlle Marta Toren est bonne comédienne dans son personnage difficile ; Vanel est assez improbable ; Gino Cervi en curé est moins convaincant qu'en maire communiste ! Rien dans la réalisation n'est inférieur à ce qu'on peut attendre de l'habileté et des habiletés du vieux maître Genina ; quant à son goût, on sent naître des hésitations. On consent difficilement à la mort de la fillette incendiée dans sa robe de communiante et à la « guerre froide » Madeleine-Sainte Vierge qui s'ensuit ! Nous sommes ici en pleine mauvaise littérature. M. Genina avait été mieux inspiré avec **Maria Goretti** ; cette fois, il n'a pas cru un instant à son miracle.

Le cas de **La Grande espérance** de Duilio Coletti a été compliqué par le fait que le jury de l'O.C.I. (Centrale catholique) lui a décerné son grand prix : est-ce un film guerrier ou un film humanitaire dans l'esprit de l'Europe unie ?... C'est avant tout un grand spectacle de la guerre sur mer : un sous-marin italien en croisière, des torpillages, des rescapés recueillis, un combat au canon, une plongée dramatique sous une pluie de grenades sous-marines. Une atmosphère de guerre vigoureuse, intense et à grande mise en scène, de vastes horizons marins sous leur ciel immense, la beauté des coloris saisissent le spectateur. La « couleur locale » est juste : disposition des lieux, commandements et manœuvres, ambiance exactement ordonnée et taciturne... La petite fête improvisée par les marins pour la nuit du Jour de l'an est un bon passage de pittoresque et d'émotion, que le public partage avec l'équipage entre deux torpillages. Parmi les rescapés recueillis à bord se trouve une femme, lieutenant de l'armée féminine anglaise : à partir de ce moment, aux yeux du commandant, les perspectives changent; il est homme et il est italien. De fait, la fin du film s'adoucit ; les naufragés belges ne seront pas sacrifiés ; à Sainte-Marie des Açores le commandant les fait débarquer et libère la jeune femme, après un instant d'attendrissement et un appel à l'espoir, au delà des haines et des guerres. Je ne suis pas sûr, pour ma part, que cet élément humanitaire soit, sans équivoque, le véritable « message » de ce film, dont l'élément militaire, par son relief et sa vigueur,



Rotation de Wolfgang Staudte
(Document E. Grêt)

est singulièrement éloquent... Or, le jury de l'O.C.I.C., arrivé tard, se fait projeter tous les films par série de quatre ou six, jugeant ainsi un peu vite et dans l'abstrait; peut-être son impression a-t-elle été surprise ?...

Pour terminer, signalons **Le Nouveau Monde (Neue Welt)** de Kurt Oertel : relation d'un séjour cinématographique aux Etats-Unis et qui épouse un peu la forme d'un « remerciement » Par un curieux et intéressant procédé d'exposition, l'histoire des Etats-Unis est représentée par le tableau du développement de l'architecture. Les vagues successives d'émigrants hollandais, français, anglais, se reconnaissent à certains vestiges qui subsistent : maigres chapelles en bois, forts, demeures patriciennes... et dans l'Ouest, sur les terres ravies au Mexique, les fastueux témoignages de la grandeur espagnole. Puis vint la vogue extraordinaire des pastiches historiques : imitations naïves inspirées des Pharaons, des Acropoles, des châteaux-forts médiévaux, des palais de la Renaissance ; et voici le français Lenfant qui trace les plans géométriques de Washington ; et les vastes demeures des planteurs du Sud avec leurs péristyles et leurs frontons grecs... Enfin apparaît le gigantisme des gratte-ciel qui commande l'aspect de New-York; et à présent les formules intimistes de Frank Lloyd Wright où le jardin enserre la maison par ses vastes verrières et même y fait pénétrer par des trous percés dans les parois des branches d'arbres et des ruisseaux. L'exposé, assez diffus, s'échappe constamment en digressions sur la peinture ou la littérature, sur la guerre civile évoquée par un choix de photos d'époque et autres événements politiques... Cette dispersion, et certain manque de nuance dans cette relation constamment adulatrice, rendent le film peu concluant et viennent rappeler qu'on avait déjà constaté semblable profusion dans Le **Michel-Ange** réalisé par Kurt Oertel pendant la guerre, en Suisse.

LOCARNO

LOCARNO (1-11 JUILLET). L'originalité du Festival de Locarno réside dans son intimité et dans son caractère tout professionnel; c'était aussi jusqu'à l'année dernière une des manifestations où la sélection des films américains offrait un véritable intérêt: tandis que pour les « grandes » manifestations les choix sont fixés par des bureaux de New-York, Locarno était, en quelque sorte, abandonné aux chefs des Agences américaines en Suisse qui jugeaient selon leur goût. On vit là un nombre élevé de productions américaines de qualité, originales et point quelconques. Cette année le Festival parut d'abord gêné par la faiblesse des participations anglaise et américaine, réduites pour celle-là, au **Canard atomique** vétéran des écrans européens et pour celle-ci à des films de distribution courante : **So big (Mon Grand)** et **Bad Boy (Un mauvais garçon)**... C'est que, dans une mesure très large, les envois de films y sont décidés par la puissante Association des Loueurs de films en Suisse, qui par privilège possède seule le droit de projection de tout film sur le territoire de la confédération. A l'origine, Locarno était en quelque sorte « l'avant-première » des films importants traités par les distributeurs suisses avant le début de la Saison cinématographique. Tous les intérêts ainsi étaient accordés. Cet équilibre pourtant connut des heurts...

Cependant la manifestation vient de recevoir, nous disait-on, la double reconnaissance du Gouvernement fédéral de Berne et de la Confédération internationale des Producteurs de films : à l'avenir donc les participations étrangères seront demandées par la voie diplomatique — comme les « grands » Festivals — et sous le couvert des ambassades. La manifestation tessinoise quitte ainsi le domaine suisse étroit mais solide, pour aborder le plan des ambitions et des tracas mondiaux. C'est un grand changement. Locarno, ainsi, cette année, traversait une petite crise. Pour consolider la position que lui ont acquis huit ans d'existence et pour assurer ses développements futurs, le Festival exige une union sacrée, au delà des indifférences et des mauvaises humeurs, des scepticismes et des égoïsmes.

Menacé de disette de films par les... hésitations de plusieurs distributeurs suisses, la direction du Festival fut bien inspirée en songeant à faire appel directement aux pays du Rideau de fer. Ainsi Locarno a présenté l'intérêt exceptionnel de disputer à Marianské Lazné — si difficilement accessible ! — la présence de films de l'U.R.S.S. et des pays satellites, y compris l'Allemagne orientale qui, pour la première fois sans doute, voisinait avec l'Allemagne occidentale dans une circonstance officielle à l'étranger.

Il y a peu à dire dans ce compte rendu sur les films français, qui comprenaient **Le Mouton à cinq pattes, Les Fruits sauvages, Les femmes s'en balançent** et également sur l'envoi de l'Italie (toujours très attentive à ses intérêts dans le Tessin) avec **Le Carrousel Fantastique, La Grande espérance, Une Fille nommée Madeleine** et **Musoduro** (G. Bennati) : comédie dramatique au village, braconniers et garde-chasses, rapts et poursuites... avec de l'ampleur et de la force, dans de beaux paysages aux coloris soignés... à demi-convaincant bien

sûr, mais attachant tout de même. Une bonne rétrospective du néo-réalisme italien complétait ce choix, avec **Rome ville ouverte, Sciuscia, Païsa, La Terre tremble** et **Obsession.** On revit aussi **La Porte de l'enfer** (Japon) et **Ceux du Voyage** (germano-américain) qui avait tant égayé les Berlinois.

La Tchécoslovaquie était représentée par **La Lune au-dessus de la rivière** de Vaclav Krska dont le sujet demeure quelque peu incertain ; les anciens élèves d'une classe d'un lycée de province décident de se retrouver après 30 ans au cours d'un banquet : la fille de l'un d'eux, non mariée à 28 ans, résignée et que satisfait son orgueil, et le fils d'un autre, plus jeune qu'elle, impatient devant ses rêves, font connaissance, Est-ce une idylle ? Par la fenêtre de sa chambre, où la jeune fille accueille le garçon, ils regardent couler sous la lune la rivière et échangent leurs rêveries de poésie et de désirs, et aussi leurs conceptions de la vie et de l'être... La réserve, la nostalgie et la résignation, un érotisme vague règnent sur ces caractères et dans la pénombre de la pièce qu'une lampe éclaire à demi. La narration toutefois reste un peu indécise et l'objet du film comme sa conclusion même demeurent énigmatiques. De Pologne était venu **On danse à Varsovie (Aventure à Mariensztat)** de L. Buczkowski: nouvelle version de la résurrection de la capitale où le ton de l'épopée populaire cette fois se nuance des accents plus familiers du folklore. Le thème reste le même : le peuple par son enthousiasme unanime reconstruit la ville. Des groupes de jeunes paysannes viennent à leur tour sur les chantiers pour un concours de danses et de chants. L'une d'elles s'engage comme femme-maçon ; elle constate combien les femmes sont nombreuses autour d'elle : manœuvres, ingénieurs, chauffeurs, agent de police même... Le groupe féminin réussira-t-il à garder la norme sur les groupes masculins ? Il y a d'autres péripéties qui se concluent par un mariage heureux. De vastes scènes des chantiers, des tableaux bien animés et vivement colorés, en dépit du caractère primitif de cette intrigue, retiennent par moments l'intérêt.

La Hongrie avait envoyé **Le Lieutenant de Rackoczi (Rakoczi Hadnagya Focin)** de Frigyes Ban : grande mise en scène militaire, en couleurs, mêlant l'épopée nationale magyare à des anecdotes d'amourettes de villages genre opéra-comique : mais ces épisodes un peu minces se fondent dans de vastes tableaux de déploiements profonds d'infanterie, d'une ampleur et d'une animation splendides. Par l'étendue des panoramas, l'intensité de l'action, ce film, dans ses morceaux de grand style, n'est pas inférieur aux plus beaux passages de **Scander Beg** présenté à Cannes! Sans doute, les vues historiques ressortant de ce récit sont-elles simplifiées et orientées. Dans l'immense action guerrière qui rompit l'énorme armée turque assiégeant Vienne en 1683 et la repoussa jusqu'aux Balkans, le film ne retient que l'épisode de l'insurrection de Rakoczi contre les Habsbourgs que Louis XIV dans ses recherches de diversion contre l'Empereur soutint un instant... Le rôle « européen » de l'Autriche en ces temps n'est pas si négligeable ni si néfaste !

Le film de l'Allemagne occidentale : **Une Femme d'aujourd'hui** de P. Verhoeven — un peu comme le film anglais **Ce que toute femme souhaite** — est consacré aux problèmes d'un ménage d'après-guerre. Pendant que le mari était prisonnier, l'épouse a monté une petite affaire d'importation de légumes assez prospère : au retour, l'homme est surpris et dépaysé à son propre foyer par la position indépendante de sa femme : une double intrigue s'ébauche de part et d'autre, qui pourrait aboutir à la rupture définitive : une dernière hésitation et ce ménage se renoue. Un peu conventionnelle et précaire, cette anecdote se propose d'agir « dans l'intérêt des familles » comme dit l'expression consacrée. Louise Ullrich domine tout le film par sa composition aisée, à la fois sensible et intelligente ; on n'a pas oublié comment elle a partagé la gloire de la réussite du beau film **Le Dernier Pont** avec le réalisateur Helmuth Kautner.

Mais la surprise du Festival fut, en vérité, la présentation de deux films de la Défa, société unique de production de l'Allemagne orientale. **Rotation (La Rotative)** de Wolfgang Staudte, conte la vie d'un Allemand moyen avant, pendant et après le nazisme. Le film s'ouvre par une scène d'espoir, de soleil et de printemps : un couple jeune au bord de la route se prépare à parcourir avec courage le chemin de sa vie. L'homme, bon ouvrier d'imprimerie et qui veut rester « apolitique », se débat d'abord parmi les difficultés économiques et le chômage des dernières années 20. Il trouve enfin un emploi, malgré qu'il persiste à refuser de s'inscrire au Parti ; cependant son beau-frère est un militant antinazi et son jeune fils est immanquablement attiré dans les rangs de la Hitler-Jugend. Quand la guerre éclate, la situation se tend : le beau-frère recherché a pu s'échapper à l'étranger: d'où perquisitions brutales et interrogatoires dramatiques. C'est l'enfant qui dénonce son père. La prise de Berlin par l'Armée Rouge sauve de justesse les prisonniers que leurs gardiens avaient déjà alignés au mur... Aupa-

ravant on avait vu l'épisode dantesque du métro bourré par la foule qu'une mine allumée sur l'ordre de Hitler même, dans son délire d'extermination de son peuple, noie sous les eaux du fleuve... Plus tard, sur les ruines de sa demeure et sur les ruines de sa vie, le père accueille son fils survivant des derniers fronts de bataille et lui pardonne. Au bord de la même route, devant les mêmes arbres en fleur, se recompose pour le fils et sa fiancée le même tableau d'espoir et de printemps ensoleillé. Et, de même façon, tout le déroulement du film est parcouru par le « motif » de la rotative débitant les éditions successives des journaux...

Wolfgang Staudte a composé son film avec maîtrise : la transposition cinégraphique est constante, la narration a quitté complètement le plan littéraire. Le récit est robuste, ferme, résolu et très simple. Les jeux de l'image : les ellipses, les symboles et allégories visuelles, les retours et alternances, les rapports et contrastes composent pour ce récit un enchaînement et une combinaison de rythmes dont l'autorité est absolue. Ni longueurs ni digressions, ni emphase ni déclamation, point de référence même plus ou moins opportuniste aux idéologies en guerre. Staudte dans ce film, vieux de quatre ans, a montré qu'il pouvait s'affranchir de ces servitudes. La signification « militante » du film et la chaleur qui l'anime ressortent de la communication constamment assurée entre l'individuel et le général, selon les plus sûres règles de l'intérêt dramatique. C'est le grand style. La qualité des éclairages, la beauté de l'image et ses valeurs plastiques sont remarquables. (Réalisation 1949).

Egalement fort et saisissant par sa solidité et son style fut Sans domicile (*Kein Hüsung*) d'Arthur Pohl. C'est un drame au village dans un grand domaine du Mecklembourg, dans les années 1840-1850 ; le servage est encore la règle et le seigneur et son intendant règnent en despotes sur les paysans liés à la terre et aux corvées. Autour de l'idylle de Johann et de Mariken se déroulent scènes de genre et tableaux pittoresques alternant avec des épisodes de tension dont le ton monte progressivement selon une progression dramatique rigoureuse et savante : l'incendie nocturne de la chaumière et le sauvetage du bébé que le Baron ordonnait d'abandonner ; le vieux grand-père à son métier à tisser, Mariken demandant à la Baronne l'autorisation de se marier et durement admonestée quand elle eut avoué qu'elle était enceinte, la partie de chasse du châtelain et de ses invités, le banquet et le bal seigneurial. C'est ici que le drame se noue avec la mort du grand-père. Le même médecin, qui avait refusé de se déranger au moment du départ de la chasse, se lève de table pendant le festin pour soigner avec zèle une jument malade... Viennent alors l'enterrement abandonné du grand-père qu'accompagnent en l'absence du pasteur les seules prières de ses proches ; Johann, frappé par le Baron d'un coup de cravache au visage, riposte par un coup de fourche et prend la fuite ; Mariken chassée de sa chaumière avec son bébé meurt dans la neige aux lisières du village, l'enfant cependant sera recueilli et vivra.

Une scène grandiose est celle de la moisson : avant l'aurore les paysans rangés en ligne attendent le signal ; les femmes derrière eux lieront les gerbes. Devant nos yeux l'immensité des blés ondule sous les derniers souffles de la nuit ; chacun guette le lever du jour. Alors le Baron arrive conduisant lui-même sa petite charrette et lève le bras ; c'est Johann qui lance le premier coup de faux. Ce cérémonial noble et grave de la vie seigneuriale dans les grands domaines répond à celui du départ pour la chasse, du banquet et du bal des maîtres.

Avec sa diversité, son ampleur dans les tableaux de la nature, le pittoresque discret des scènes d'intérieur dans la chaumière ou le château, son côté sévère et sa dureté même, ce film est une évocation puissante et pleinement significative d'une époque de la vie sociale. Constamment attaché à l'expression intérieure, il évite (comme l'avait fait **Rotation**) les effets de déclamation et les appels de la propogande directe. A la fin seulement, le grand ébranlement de 1848 ayant aboli le servage, le père revient reprendre son fils : une barbe saint-simonienne, un chapeau à large bord, le sac au dos, une haute canne indiquent le pèlerin d'idées émancipatrices et libertaires, selon l'imagerie du temps.

Peut-être ces deux films, dans la modération allusive de leur message « progressiste » sont-ils exceptionnels parmi la production de l'Allemagne orientale ? Encore que **Les Assassins sont parmi nous** et **Der Untertan** nous aient déjà présenté des actions dont la discrétion renforçait l'éloquence bien mieux que n'eût fait une propagande ouverte. Bien sûr, ce genre de films comporte aussi ses conventions et ses poncifs, dans les thèmes, l'interprétation et la pensée... mais il faut convenir que sur le plan de la valeur humaine et des idées et sur celui de la conception et du style, nous sommes en présence d'expressions cinématographiques élaborées et approfondies et fort loin des niaiseries auxquelles se complaît si facilement le cinéma international. Il appartenait à Locarno et à la Suisse de présenter ces deux ouvrages.

Pierre MICHAUT.



PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

(vu de Tourettes-sur-Loup)

par André Bazin

3 Juillet

Doniol-Valcroze m'écrit que ce sera mon tour de tenir le *Petit Journal intime du Cinéma*. Mais où vais-je trouver le cinéma à *Tourrettes-sur-Loup* ? Le tourneur en 16 mm qui investit tous les mardis soirs la salle du Café Cresp au profit de quelques mélodrames italiens inaudibles ne m'en fournira pas la matière. Prenons le problème par l'autre bout. Le cinéma, c'est aussi ceux qui le font ou qui écrivent dessus. Hors, si *Saint-Paul-de-Vence* est la capitale de ceux qui le font, *Tourrettes* apparaît plus modestement dans ses violettes, le refuge de ceux qui le commentent. Je m'aperçois en tout cas que sans qu'ils se soient, à coup sûr, donnés le mot s'y retrouvent outre votre serviteur et co-rédacteur en chef de cette revue, François Timmory, ex-rédacteur en chef de *L'Ecran Français* et Robert Chazal, ex-rédacteur en chef de *Cinémonde*.

Je pourrais également évoquer le passé cinématographique de *Tourrettes*, mais je crois qu'un numéro des *Cahiers* n'y suffirait pas. Sous formes de raccords ou de lieux plus ou moins importants de l'action, *Tourrettes-sur-Loup* a figuré dans un nombre incroyable de films dont voici quelques-unes : *Les Visiteurs du soir, La Guerre des boutons, La Route Napoléon, Juliette ou la clé des songes, Ernest le Rebelle, Les Gueux au paradis,* etc. Encore n'est-ce-là qu'une liste très incomplète et je me suis aperçu en interrogeant les « vieux de pays » qu'il s'est tourné des films à Tourettes depuis, peut-être même avant, la guerre de 14. En tout cas, souvent pendant le muet. Mais il m'a été impossible d'obtenir d'autres précisions que celles touchant un film qui a dû être tourné ici entre 1920 et 1923 et intitulé : *La Famine en Russie*. Mme Cresp qui tenait avant guerre l'unique restaurant du lieu, se souvient d'un film vraisemblablement franco-américain dans lequel jouait, me dit-elle, un acteur japonais et un américain (cette conjoncture devant permettre de retrouver la production) ; elle sait en tout cas que c'était au temps de la prohibition, car tout le monde buvait beaucoup et elle avait la consigne de ne porter sur les notes que de l'eau de Vichy.

4 Juillet

La liste n'est pas close. De nouveau, ce matin, l'hélicoptère de *Catch the Thief* vrom-

bit au-dessus de *Tourrettes*. Depuis un mois, Hitchcock installé au Carlton de Cannes tourne son film dans tous les coins pittoresques des environs. Ce sera en tout cas une somme touristique de la Provence. On l'a trouvé installé partout : dans le charmant petit cimetière en terrasse de Cagnes, comme sur la route de Gréolière, le marché aux fleurs de Nice ou la plage du Carlton. Hitchcock a quitté le midi depuis trois jours pour Hollywood, mais il a laissé ici une partie de l'équipe achever des raccords d'extérieurs, c'est pourquoi l'hélicoptère est toujours là. Il s'agit de quelques plans de poursuite entre la voiture de la police, une traction avant noire et une Delahaye grand sport, rutilante, qui ne peut évidemment être peuplée que de gangsters. Elles traversent le village, la traction avant se trouve bloquée à la sortie par un troupeau de moutons. L'hélicoptère prend la poursuite de haut. Il vient de Londres, car l'hélicoptère est rare en France depuis Dien-Bien-Phu. Il est basé à cent mètres de ma fenêtre dans un champ. Tous les gamins l'entourent, vaguement maintenus à distance par une corde. Inlassablement, l'hélicoptère s'élève légèrement, glisse dans le ravin, remonte à l'autre bout du village, prend la route en enfilade et revient à son point de départ. Sans doute s'efforce-t-il de repérer convenablement ses angles et l'itinéraire qu'il doit suivre en synchronisme avec les voitures. Cela paraît laborieux et monotone. Les gosses en tout cas en sont blasés longtemps avant que l'hélicoptère ait renoncé à sa ronde. Sur 500 mètres de route, la circulation est bloquée par des agents motocyclistes et des techniciens équipés de *talkies-walkies* bavardant confidentiellement avec le ciel. Le troupeau de moutons et son berger attendent patiemment à l'ombre d'un arbre sur le bas côté. Un malheureux petit agneau tremblote sur des pattes incertaines près d'une brebis encore sanglante. Jusqu'au soir durera la ronde monotone...

5 Juillet

Encore l'hélicoptère. Voir hier.

6 Juillet

Idem. Ce malheureux plan a l'air laborieux. Il paraît que l'hélicoptère a des ennuis avec le vent qui souffle en effet assez dur. Les trous d'air rendent les prises de vue très difficiles.

7 Juillet

Tant pis pour le voleur et son hélicoptère. Nous partons pour Arles, via le Festival du Film en couleur de Saint-Raphaël. Nous emmenons le fils et le perroquet. N'ayant pu trouver d'amis sans chats à qui confier notre chien Pluto, nous nous sommes résignés la mort dans l'âme à le laisser pour quatre ou cinq jours à un chenil de la côte. C'est la première fois que le malheureux est mis en pension. La tête des patrons, échappés d'un dessin de Dubout, ne me dit rien qui vaille, mais j'essaie de refouler ces sentimentalités intempestives en me disant que ce sera court et que Pluto n'aura pas fini de s'étonner de voir tant de chiens que nous serons déjà revenus. La stupeur est en effet d'abord de toute évidence chez lui le sentiment dominant. La noirceur de mes desseins n'effleure pas sa caboche de bleu d'Auvergne matiné de braque et quand, pauvre courage, je l'enferme moi-même dans son box de grillage, il croit à une plaisanterie dont il s'efforce poliment d'ignorer le mauvais goût. Ses japements sont un peu jaunes, mais d'une inquiétude mesurée. Je fuis retrouver Janine qui a préféré ne pas voir cela et m'attend dans la voiture; mais avant que j'aie mis le moteur en marche, une formidable clameur canine s'élève de l'autre côté du mur dont nous ne pouvons ignorer l'origine. Le malheureux a commencé de comprendre.

7 Juillet au soir

La deuxième *Semaine de la couleur* à Saint-Raphaël est un festival bon enfant dont les à-côtés touristiques s'avouent aimablement. On y est reçu gentiment. Les consœurs y dominent. Jany Casanova d'abord, pétulante, guillerette et le verbe haut, règne officieusement sur l'entreprise de toute son expérience de l'année précédente. Lucie Derain, plus réservée, ne paraît pas prendre les choses moins au sérieux si j'en juge par sa participation au jury du soir. Avec Simone Pécheral, Jacqueline Michel, bien qu'elle ne fût là qu'entre deux « Mistral » pour représenter la grande presse du matin, faisait la quatrième contre moi tout seul. Le soir dans la salle du Casino, projection du film de Vincente Minelli avec Fred Astaire : *Tous en scène*, qui ne m'a pas paru si désagréable après trois mois de sevrage cinématographique. J'ai été étonné de la sévérité du jury composé selon une formule propre à Saint-Raphaël de dix spectateurs volontaires chaque soir et des critiques présents.

ARLES

8 Juillet

Dès qu'arrivés, les bagages déposés à l'hôtel avec le perroquet nous partons en quête de Renoir à l'hôtel « Jules-César ». Cinq minutes et j'ai déjà retrouvé Scherer et Kast. Les deux tendances opposées — je ne veux pas dire ennemies — des *Cahiers du Cinéma* font une paix très méridionale autour de ce lieu géométrique de leur admiration et de leur amitié qu'est Jean Renoir.

Justement le lieu géométrique arrive, embrasse Janine et l'enfant avec cette gentillesse incomparable dont je m'émerveille chaque fois davantage de ne jamais la prendre en défaut. Il y a chez Jean Renoir un style de familiarité dans la courtoisie, une délicatesse des relations humaines dont je ne connais pas de plus réconfortant exemple. Il a un génie de la simplicité qui va jusqu'à ne se distinguer de la vulgarité que par l'infime infini du ton, comme les boniches fessues des tableaux d'Au-

guste n'évitent la paillardise que par un style de peinture. C'est sans doute la grande force de Jean, cinéaste, comme du peintre, que cette capacité à tenir les deux bouts : du sentiment ou du goût le plus commun et de la finesse et de l'élégance les plus civilisées. Octave pelotant Paulette Dubost dans les coins est bien le même qui souffre chevaleresquement pour Nora Grégor dans *La Règle du jeu*. L'un des sens du film n'est-il pas justement l'identité réversible des passions et des sentiments chez les maîtres et les valets ? L'existence d'un homme comme Renoir est la négation de la hiérarchie des genres dans les relations humaines comme la peinture d'Auguste de la hiérarchie des sujets. De la même façon qu'il n'y a pas de cuisine noble, mais seulement une noblesse de la cuisine qui met sur le même plan le camembert et le canard à l'orange.

Renoir, en dînant vivement et légèrement avant de retourner à la répétition du soir, me met tout de suite au fait de ses inquiétudes : pas assez de répétitions, les arènes ont été occupées par diverses fêtes, dont une corrida. Le décor n'est même pas fini de construire à deux jours de la représentation. Les répétitions à Paris pour le jeu et le texte n'auront été que très insuffisamment complétées sur place. Renoir a renoncé à l'idée qu'il avait eue d'utiliser une partie du public comme figuration, tel quel en costumes modernes. Les risques sont déjà suffisants comme cela.

Effectivement, nous assistons le soir à une répétition aussi morcelée et peu chronologique que l'est la réalisation d'un film. Son ordre est seulement commandé par les difficultés de mise au point de telle ou telle scène et les disponibilités en figurants. Je me couche fort inquiet.

9 Juillet

Répétition l'après-midi. Renoir était déjà aux arènes ce matin. Il dort 4 heures par nuit depuis plusieurs jours, ce qui ne paraît guère, ni à son humeur ni à son teint. Quand les choses ne vont pas, l'irritation pointe à peine dans ses intonations; un « je vous en prie, messieurs », un soupçon d'amertume ou d'ironie dans la phrase sont le maximum de ce qu'il se permet, rachetant presque toujours du reste une minute après ce « mouvement d'humeur » par un « mes chers amis, je m'excuse de vous demander encore... ».

L'impression générale est assez semblable à celle du tournage d'un film, en cela que l'on s'affaire un peu de tous côtés à des tâches incompréhensibles au profane parmi lesquelles celle de la répétition proprement dite est parfaitement noyée. Renoir est en bas dans l'arène assis sur un pliant qu'il déplace avec lui, le soleil et les nuages de poussière soulevés par le Mistral ne paraissent pas l'affecter.

Vendredi soir : Répétitions (suite).

Renoir dispose ce soir pour deux ou trois heures de la figuration à pied et à cheval. Les cavaliers sont des gardians, on le reconnaîtrait à la seule façon de s'appuyer sur leur lance. Il s'agit de régler définitivement ce soir les mouvements de groupes.

Renoir en improvise d'importants, en particulier avec les chevaux. Tout cela ne pourra même pas être répété encore une fois avant demain soir. La répétition finit à 4 heures du matin.

Samedi 10 juillet

Truffaut et Rivette sont arrivés et une dizaine d'autres fanas (cf. journal de Truffaut, nº 37). Il s'agit de trouver des places à plusieurs d'entre eux et comme Renoir manque de figurants, je vais avec Rivaut et Trufette à la répétition du samedi après-midi lui demander s'il ne pourrait pas prendre leurs copains. En voyant s'avancer nos deux compères, Renoir s'écrie avec un sincère et joyeux étonnement : « Tiens, qu'est-ce que vous faites ici ? » « Il croit peut-être qu'on est venu là en vacances », me dit Rivette avec son petit sourire pincé. Tout s'arrange naturellement pour la figuration. Il était temps, car il n'y a plus une place à vendre depuis longtemps (et d'ailleurs elles sont chères). Moi-même comme critique ai eu beaucoup de mal à obtenir une place pour ma femme. La chose n'était pas prévue. C'est que pour les Arlésiens, la représentation de *Jules César* est, bien avant qu'un événement théâtral, une fête régionale dont le personnage central doit être la Reine d'Arles et diverses personnalités locales. La critique théâtrale est à cent lieues de leurs préoccupations et la direction parisienne ne me paraît pas le leur avoir expliqué. Mes confrères parisiens habitués des Festivals de théâtre n'en paraissent que modérément étonnés. Dans un Festival cinématographique, cela aurait fait du bruit.

Dimanche 11 Juillet

Du moins pensai-je les douze places réservées aux critiques parmi les 8.000 des arènes leur étaient effectivement garanties et je suis arrivé hier soir dix minutes en avance, la conscience en paix pour trouver des arènes archi-combles depuis une demi-heure et mes places occupées depuis longtemps. Il fallut se tasser un peu plus.

Mais ce qui importait davantage que ce petit désagrément, ce fut la découverte du public devant lequel allait se jouer *Jules César*; entassés sur la pierre tiède encore de soleil : 8 ou 10.000 amateurs de corridas, rigolards et bruyants. Tout à coup le souvenir des répétitions, leur ambiance d'improvisation m'apparaissaient rétrospectivement comme une histoire de fou. Ce n'était pas une *représentation* d'une tragédie de Shakespeare que l'on allait livrer à cet immense public venu là comme à une fête, mais en réalité moins qu'une répétition générale : la première répétition en continuité. Renoir lui-même n'avait littéralement jamais éprouvé ni même vu sa mise en scène.

Et en effet, les 30 premières secondes furent une chose épouvantable. La sonorisation, dans l'ensemble satisfaisante, était mauvaise pour plusieurs secteurs du poulailler. Les premières répliques échappaient à 2.000 spectateurs. Des

cris fusèrent : « Plus fort », « On n'entend rien ». Puis ce fut l'entrée de César et de sa suite, premier moment spectaculaire qui valut des applaudissements plus dangereux que des sifflets, car ils allaient surtout aux figurants arlésiens reconnus par la famille et les amis. Il était permis de se demander à ce moment-là si la représentation pourrait même se terminer.

Mais c'était compter sans la grâce du théâtre qui, d'un coup, descendit de la nuit. Au premier monologue de Casca admirablement détaillé par Parédès, le ton des applaudissements changea, le rire qui s'éleva était maintenant un authentique rire théâtral. Je pourrais situer à une seconde près l'instant de la cristallisation de cette foule méridionale en public élizabéthain. A la deuxième minute, la partie était gagnée.

A l'exception d'Henry Vidal (César) qui fut franchement mauvais, sans même la beauté physique qu'on pouvait en attendre, l'interprétation fut dans l'ensemble excellente, dominée toutefois par Paul Meurisse qui aura été la révélation d'Arles. Il a campé l'énergie puritaine de Brutus avec une force et une sobriété inoubliables. Yves Robert a été moins à l'aise dans le personnage de Cassius, mais Jean-Pierre Aumont s'est mieux qu'honorablement tiré du personnage de Marc Antoine.

Quelle admirable tragédie que ce *Jules César* dont le film de Mankiewicz, peut-être il est vrai d'abord par ma méconnaissance de Shakespeare, ne m'avait donné qu'une image monotone et ennuyeuse. N'ayant point vu ceux de Dullin ni d'Hermantier, je l'ai découvert de plein fouet dans cette nuit d'Arles et d'autant plus étonné de sa merveilleuse unité que le chaos des répétitions ne me l'avait pas laissée entrevoir. Plus brièvement sans doute, mais mieux encore peut-être que dans *Hamlet*, la vérité profonde du théâtre y paraît dans son dédoublement. Il est admirable bien sûr que les assassins de César proclament que l'héroïsme et la gloire de leur geste seront chantés dans les tragédies futures, l'unité des publics est ainsi proclamée par-delà l'Histoire et l'espace : les amateurs de corridas de ces arènes d'Arles en 1954 deviennent des contemporains de Shakespeare, puisqu'ils écoutent et admirent le même drame que les spectateurs élizabéthains. Mais le trait de génie, c'est peut-être qu'alors l'acteur parle de la glorification théâtrale future du meurtre de César comme si la tragédie ne devait pas se terminer dans le sang des meurtriers. Annonçant la tragédie à venir, c'est en ignorant son dénouement même. Ainsi, le théâtre étant aussi incertain que la vie, la vie n'est-elle que l'ignorance d'être théâtre.

Quand la lumière revint sur l'arène après l'hommage au cadavre de Brutus, on entendit de partout monter avec les applaudissements le nom de Renoir. Lui, caché dans l'ombre de quelque vomitorium se remettait de ses émotions et comprenant « le noir, le noir » attrapait Yves Bonnat par la manche et lui criait : « Eteignez; vous les entendez bien, ils veulent le noir ».

Après les acteurs abondamment acclamés, il apparut enfin sur le proscénium, énorme et plus que jamais claudicant, plongeant vers le micro en saluts presque burlesques à force d'émotion et je pensais à Octave embarrassé de sa peau d'ours dans le grand salon du château de *La Règle du jeu*. C'était le même Renoir avec, en plus les larmes de joie de La Chesnaye si fier de son limonaire, mais le jouet mécanique dont Renoir avait fait hommage cette nuit à un public de 10.000 personnes dans ces pierres romaines, c'était une tragédie de Shakespeare et je songeais que, de la parodie théâtrale de *La Règle du jeu* à ce spectacle à ciel ouvert il y avait sans doute en même temps que la fidélité d'un homme à lui-même, tout l'espace de son itinéraire spirituel.

11 Juillet (soirée)

Mes confrères de la critique dramatique (il s'agit en l'occurrence de mes camarades P.-L. Mignon et G. Lerminier) trouvent le spectacle honorable, bien sûr, mais avec maintes petites réticences, dont la minutie tâtillonne m'étonne. Je ne puis leur donner tort de comparer mentalement avec la pauvreté inspirée du « Jules César » de Dullin, l'autorité têtue et robuste de celui d'Hermantier à Nîmes et je me dis que peut-être mon affection pour Renoir et ma participation aux angoisses des répétitions me font juge trop passionné. Mais il me semble bien aussi à la réflexion que la critique dramatique actuelle est d'une manière générale (et surtout peut-être chez les jeunes) plus compassée, moins « émue » que la cinématographique. C'est peut-être la rançon de son sérieux, car il n'est pas douteux que la culture moyenne de la critique théâtrale est bien supérieure à celle de la plupart des critiques de films dans leur domaine. Mais peut-être aussi est-ce l'indice de la disparition d'une certaine époque théâtrale, car il fut sûrement un temps où une nouvelle mise en scène de Copeau, puis de Dullin ou de Pitoeff rencontrait l'inquiétude et l'émotion qui nous animaient hier soir. Lerminier me fait également remarquer que le critique dramatique voit à longueur d'année des mises en scène ambitieuses et mauvaises, la prétention agressive à la qualité, à l'opposé de ce qui se passe dans le cinéma, est le lieu commun du théâtre actuel. Ce sont des conditions de travail qui invitent au scepticisme et à l'épouillage. Quoi qu'il en soit, la critique dramatique pisse plus froid.

12 Juillet

Retour à Tourrettes. J'ai récupéré Pluto au chenil. Le pauvre a mis 30 secondes à me reconnaître, il n'a plus de voix, son aboiement pitoyablement enroué vient d'un autre monde, il a dû pleurer cinq jours et cinq nuits ! Il se souviendra de *Jules César* !

13 Juillet

J'apprends que l'hélicoptère n'est retourné à Londres qu'avant-hier. C'est un plan qui a dû coûter cher !

15 Juillet

Le cinéma est encore à Tourrettes. L'équipe de *Catch the thief* est revenue, elle a construit un immense praticable en tubes d'acier en bordure de la route pour faire un raccord dans le plan de l'hélicoptère. Hitchcock qui visionne à Hollywood les prises de vues trois jours après, a télégraphié qu'on ne sentait pas assez que les voitures débouchaient du village. Le praticable à 10 mètres du sol permettra de faire un plan de coupe plus rapproché. Bavardant avec les techniciens français, je comprends qu'à 8 ou 10.000 km, ce diable d'Hitchcock leur donne l'impression de surveiller leur travail presque comme s'il était là. Pis encore, car en son absence, il ne s'agit pas de ne pas faire exactement ce qui était prévu. Ce plan me confirme également dans le sentiment que m'avait donné d'autres conversations, soit avec Hitchcock, soit avec tel de ses collaborateurs, à savoir que dans chaque plan il fallait *sentir* quelque chose. La recherche de cette tension, ce « devenir intérieur » du plan au delà de l'événement dramatique proprement dit, est peut-être la clef de la mise en scène d'Hitchcock. Que dans une salle de montage de Hollywood, Hitchcock ait trouvé qu'on ne « sentait » pas que les voitures sortaient du village et tout ici est à recommencer.

27 Juillet

J'ai découvert ici en la personne d'une charmante et brune valenciennoise de 20 ans une fidèle lectrice des *Cahiers*, abonnée depuis le n° 1. Nous en parlons bien entendu et elle leur reproche avec franchise de devenir « de plus en plus difficiles à lire ». Je demande un exemple, m'apprêtant, comme d'habitude, à défendre Schérer ou Rivette (Dorsday s'étant fait plus rare) ! « Tenez, me dit-elle dans le dernier numéro, il y avait un article sur André Cayatte, je n'ai même pas pu lire le titre; un mot qui ressemblait à cynégétique ou énergétique ! »...

31 Juillet ..

J'ai vu *Le Fleuve* cet après-midi à Vence. Ce n'était que la troisième fois et la première en version doublée. Les 15 premières minutes ont frisé l'atroce. J'ai bien cru m'être trompé et devoir donner un peu tard raison à la critique dont j'avais villipendé la sottise qui reprochait au film son côté Zénaïde Fleuriot. Beaucoup de ceux qui l'avait aimé lui reprochaient pourtant les séquences « documentaires » et vaguement folkloriques. Je ne sais pourquoi elles ne m'avaient pas alors gêné. J'ai perçu cette fois-ci, en même temps du reste que leur adresse formelle la relative rupture de ton qu'elles provoquent et c'est pourquoi les généralités philosophico-touristiques du début ajoutées à la souffrance du doublage provoquèrent sans doute ma déception. Mais dès que les rapports humains se nouent avec l'arrivée du capitaine John, j'ai retrouvé mieux encore que mon *éblouissement* de naguère. Il y a bien là 3 ou 4 moments sublimes, la séquence des cerfs-volants, l'enterrement de Boggey, le quadrille du baiser... Ce qui me frappe davantage encore avec le recul de cette troisième vision, c'est une qualité exceptionnelle chez Renoir dont on peut bien dire que généralement la perfection et l'exactitude de la composition dramatique ne sont pas le fort. J'entends bien naturellement que nous aimons souvent justement chez lui cette liberté vivante du récit qui sait quand il faut se moquer d'une vaine vraisemblance. Il n'empêche que la coïncidence miraculeuse de cette liberté avec l'exactitude formelle ne peut qu'ajouter au charme. Or, il y a dans *Le Fleuve* plusieurs longues séquences dramatiques où le montage joue un rôle important (à l'opposé de la continuité de *La Règle du jeu*) et ce montage est d'une justesse de *tempo* stupéfiante. Non seulement quant au cadrage et à la durée des plans, mais, pourrait-on dire, dans leur matière morale. Le mouvement spirituel de la séquence, son itinéraire et son *épanouissement sont* d'une coulée si parfaite et si exacte qu'il faut bien évoquer à leur propos la finesse intellectuelle de la littérature. C'est en particulier en quoi un film comme *Le Fleuve* prouve la fécondité d'un cinéma littéraire. Assurément, ces séquences (l'enterrement) sont souvent muettes, mais telle autre (le quadrille du baiser) n'a de sens qu'en référence permanente au texte, commentaire ou dialogue, et même muettes les images n'atteignent à cette acuité, à cette délicatesse d'expression que dans le contexte littéraire général de l'œuvre dont elles ne sont en quelque sorte qu'une modalité particulière, fugitive, qui peut toujours retourner au langage ou s'en échapper comme la fleur des sinuosités de la tige.

En relation étroite et directe avec ce caractère littéraire du film, j'admirais aussi l'aisance de la stylisation de la mise en scène. Je veux dire comme, sans abandonner bien sûr la vraisemblance matérielle et psychologique d'une direction d'acteurs qui n'évoque jamais la stylisation théâtrale, Renoir simplifie, élimine, dispose les éléments significatifs jusqu'à frôler la rigueur chrorégraphique. Il faut réfléchir pour s'apercevoir par exemple que le quadrille du baiser est en fait peu vraisemblable, qu'il y a une simplification symbolique dans cette poursuite à quatre, de même que dans l'arrivée du courrier coïncidant avec la naissance du bébé et la lecture des trois letres sur les marchés. Mais ce décalage entre la réalité brute et cette ordonnance si adroitement réglée c'est précisément la part du moraliste (justifié d'ailleurs ici par l'alibi du « journal »).

Et c'est par là surtout que *Le Fleuve* fait penser aux *Dernières vacances* où tout l'effort de Leenhardt tendait aussi à ce dépouillement de moraliste au sein d'une mise en scène d'autant plus amoureuse de la réalité.

André BAZIN.

LES FILMS



Marilyn Monroe dans *Gentlemen Prefer Blondes* d'Howard Hawks

LE MEILLEUR DES MONDES

GENTLEMEN PREFER BLONDES (LES HOMMES PREFERENT LES BLONDES). film américain en Technicolor d'HOWARD HAWKS. *Scénario :* Charles Lederer, d'après la comédie musicale de Joseph Field et Anita Loos. *Images :* Harry J. Wild. *Décors :* Claude Carpenter. *Musique et chansons :* Jule Styne, Leo Robin, Hoagy Carmichael et Harold Adamson. *Interprétation :* Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliot Reid, Tommy Noonan, George Winslow, Marcel Dalio. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

Il y a toujours quelque impertinence à philosopher sur une comédie et, qui plus est, musicale. Mais ma plume n'ayant ni le mordant, ni la verdeur de celle de mon ami Lachenay, force m'est de commettre, en parlant du dernier Hawks, une faute de tõn dont on voudra, je l'espère, m'excuser.

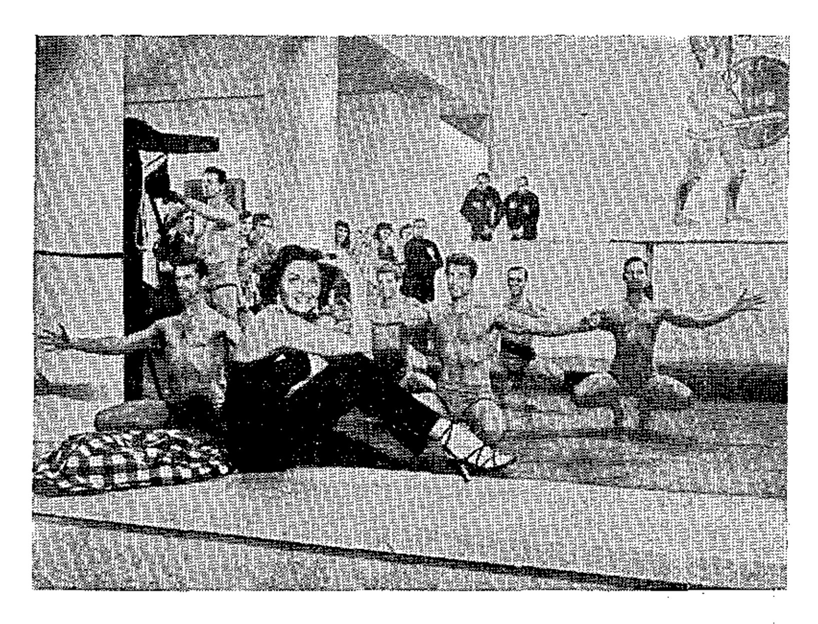
D'ailleurs, s'il est des films devant lesquels je conseillerais de ne point trop s'embarrasser de théories et de s'abandonner au pur plaisir de voir : *Lili*, par exemple, ou *Vacances romaines*, tel n'est pas le cas pour *Les Hommes préfèrent les blondes*. Je comprends que ce dernier ne puisse empor-

ter notre adhésion — j'entends par *nous* le public français cultivé, même fervent cinéphile — qu'à la réflexion seconde. Les deux premiers, pour faciles et divertissants qu'ils fussent, prouvaient, parmi tant d'autres, que Hollywood peut justement se parer du titre, jadis ici même jalousement revendiqué, de capitale de l'esprit et du goût : celui-ci, au contraire, ne fournirait que trop d'arguments à qui guette l'occasion de dénoncer la monstruosité de la « machine à rêver » américaine et l'impudente vulgarité yankee, Que l'on m'entende : tel n'est nullement mon avis; mais quel que soit le bien que je pense de ce film, le charme quasi *direct* sous lequel il m'a tenu, je conçois qu'on puisse attribuer la chaleur de mon éloge à certaine volonté de paradoxe ou amour saugrenu de la difficulté.

Malaisée, certes, est la voie où je m'engage. Il ne s'agit pas de plaider coupable de faire appel à quelque snobisme du mauvais goût, et je préfère ne pas réussir tout à fait dans mon dessein. Un tel cinéma répond mal aux normes, aux mots en vigueur dans la critique : plutôt que d'exciter une admiration reposant sur le moindre malentendu. Tâche d'autant plus difficile, puis-je ajouter, que je ne voudrais point m'aventurer hors des frontières de l'esthétique. On devine, en effet, quelle richesse de commentaire cette œuvre peut offrir au sociologue ou au psychanalyste. La matière, même, est d'or, et point n'est besoin d'être très avancé en la science de Freud pour apprécier comme il se doit ce coktail de haut goût.

Le roman d'Anita Loos, dont fut tirée la pièce, puis l'opérette qui inspira le film, est de ceux qui résistent à l'épreuve du temps. Toute société a possédé ses Lorelei et ses Dorothy et la technique de nos héroïnes dans l'exercice du *plus vieux métier du monde* n'est pas sans compter maints précédents : de ce point de vue même paraîtront-elles un peu surannées, et, si quelque gentilhomme du temps d'Henri IV revenait sur terre, les considérerait-il sans doute avec une stupéfaction moindre que telle recordman d'aviation ou dirctrice d'entreprise. Il y a néanmoins la manière : que nos compagnes de jadis n'aient eu d'autre moyen de subsistance que le prix reconnu de leurs charmes — ou dans le cas le plus moral de *leur* charme — cela était dans l'ordre des choses et comportait, comme restriction, la reconnaissance de l'autorité masculine. Qu'elles persistent à rester dans cette voie, fortes maintenant de nos mœurs égalitaires, n'est plus de si bon jeu. Elles trichent, soit, dans l'exercice de leur profession : mais n'est-ce pas déjà brouiller les cartes que de vouloir garder intacts les privilèges de ses grand-mères tout en refusant leurs servitudes ? Telle est la couleur bien moderne dont se teinte ledit roman.

Mais revenons au cinéma, car il ne m'importait que de mettre en lumière l'actualité du thème, sur un fond de convention. Ce sera toutefois pour ouvrir une seconde parenthèse : la part du mythe, ici, est certaine, mais je préfère une machine à forger de nouvelles idoles — sous les stuc desquelles il n'est pas besoin d'être très perspicace pour découvrir le visage sans fard d'une époque ou d'une société — à la vaine suffisance que mettent tant de cinéastes, mes compatriotes, à défoncer les sanctuaires les plus vermoulus. Je sais bien que les scénaristes du Vieux Monde se hasardent parfois à développer des thèmes moins désuets que le « rachat par l'amour d'une fille perdue » et que nos rivages, de la Calabre à la Baltique, servent de cadre à d'autres ébats qu'à ceux de hyènes, lionnes, chiennes, biches, louves et autres fauves chers aux romanciers du XIX: je verrais même dans certains œuvres — non toujours les meilleures — se dessiner la silhouette d'une jeune femme dite moderne, « sainement », rationnellement libertine, comme avide de prendre sa revanche de l'amère continence où l'ont tenu vingt, sinon trente siècles de conformisme moral, mais outre que je n'ai pas eu la chance d'observer de près semblable type humain, sinon dans des romans de Victor Margueritte, je serais plutôt tenté de conclure que la logique féminine n'est pas *tout à fait la nôtre et que s'il s'agit* simplement d'être *à la page*, en notre siècle chaste et vénal, la Lorelei en question, tout comme la *professionnal virgin* de *La Lune est bleue*, emporterait aisément le prix. Bien entendu, je ne porte point de jugement moral : croyant tout bonnement avec Boileau que le « vrai est aimable », même dans la fable, je cultive sans remords mon penchant pour des films qui, en plus d'attraits moins austères, me donnent l'impression d'avoir enrichi mon bagage d'historien ou de moraliste.



Jane Russel et les athlètes de l'équipe olympique américaine dans *Les Hommes préfèrent les blondes.*

Loin de moi l'intention d'exalter le mode de vie américaine — d'un point de vue esthétique, j'entends — ni de prétendre que, tout en en étant moins doué que celle dont nous avons l'heur de jouir, la *way of life* de là-bas offre au chroniqueur un champ d'exploration plus riche.

J'accuserai moins nos mœurs que notre faculté d'observation et le joug des traditions littéraires, plus malaisé qu'on ne le pense à secouer. D'ailleurs, cet éloge timide n'a, dans ma pensée, d'autre but que de nous faire pénétrer par la meilleure porte dans l'œuvre, en France mal connue et surtout mal jugée, du plus américain des cinéastes, J'eusse préféré une entrée en matières moins laborieuse, mais force est de se référer, ne serait-ce que pour en proposer d'autres, aux critères chez nous employés, Howard Hawks a la réputation de ne tourner que les sujets qui lui plaisent, ainsi s'explique la minceur relative d'une production établie sur trente ans (une trentaine de films en tout). Jacques Rivette a montré l'an dernier quelle unité d'inspiration et de style celle-ci pouvait offrir, à travers les thèmes les plus divers. En tout cas ses comédies (*L'Impossible monsieur Bébé, La Dame du vendredi, Boule de feu, Si bé mol et fa dièze, Allez coucher ailleurs, Chérie je me sens rajeunir* et la présente) forment un bloc aussi cohérent et original que l'œuvre de Lubitsch, Capra ou Sturges.

Le rire fait sa pâture du présent et peut-être surprendrai-je en attribuant à notre auteur le prix de l' « actualité ». Pourtant nombre de comédies américaines de la glorieuse époque des années trente, n'ont de moderne que la façade, et, *mutatis mutandis*, évoquent mainte situation traditionnelle, alors que le burlesque de *A Song is born* (Si bé mol et fa dièze) ou de *Monkey Business* (Chérie je me sens rajeunir) prend sa source dans quelque vice propre à notre époque. Il est commun de remarquer combien l'actuelle confusion des valeurs, la disparition des castes, des hiérarchies, de toutes sortes de préjugés rend de plus en plus ingrate la tâche de l'humoriste. En un mot, il semble qu'il y ait matière chaque jour plus mince à l'irrespect, à moins que l'auteur de comédies ne se prenne à dénoncer non les valeurs jadis les plus orgueilleusement installées, et qui croulent, mais celles qui, sournoisement, à notre insu même, se préparent à les remplacer ; par exemple, la foi béate en la science de l'égalité, la tolérance, l'idée du bonheur dû à chacun, etc. S'il est vrai, comme prétendent nos libres esprits, que l'art n'a rien à faire avec la morale, je ne vois

pas pourquoi notre morale matérialiste ne mériterait pas, elle non plus, quelques flèches bien décochées. Ce n'est même pas la science, mais qui pis est, le « noble » esprit de recherche qui fait le frais des sarcacmes de Hawks dans les deux films cités. Précisons; car faire découvrir par un singe l'élixir de jouvence est un trait, je veux bien superficiel, surtout si, après la cascade de situations cocasses qui, de là, découlent, on ne sait nous renvoyer qu'à « l'éternelle jeunesse de cœur ». Mais, miracle du cinéma, le montrueux visage offert par nos quadragénaires après la cure et qui n'a d'égal en hideur que les grimaces de l'heureux chimpanzé, nous incite à travers nos rires — en ce sommet de l'art comique où Ginger Rogers croit reconnaître Cary Grant sous les traits d'un bambin de deux ans, aux airs de chérubin — à pencher plutôt vers un tout autre lieu commun, plus amer, sinon moins galvaudé : que jeunesse passe et ne revient plus. Ce film, que j'ai pris la liberté de citer ici, nous montre mieux que tout autre encore comment le burlesque n'est, chez Hawks que l'envers de l'héroïque, la grimace, de cette haute élégance que l'auteur de *Red River* ou de *Big Sky* donne au moindre geste, au moindre regard. En cet univers de noblesse et de beauté qu'il a su construire, la laideur apparaît comme le châtiment immanent de toute entorse envers l'ordre, la nature.

Conception classique, sans doute, bien loin du new look burlesque français. Je crois apprécier, moi aussi, Jacques Tati mais louerais notre meilleur comique, non tant d'avoir proposé des objets nouveaux à notre rire, que raffiné à l'extrême une technique éclose aux premiers âges du cinéma. Ce qui me plaît, au contraire, dans les comédies de Hawks, est le son neuf qu'elles donnent: loin de se référer à d'illustres antécédents, d'enrichir sur des situations déjà données, prendre des *gags* à rebours, les pousser jusqu'à l'irrationnel ou les dévier de leur signification, comme a fait naguère Preston Sturges sur des thèmes de Capra, elles tirent leur substance de la vie même. Ce n'est point de l'idée intellectuelle de l'*absurde* que le rire, ici, prend sa source mais du sentiment d'un *possible*, reconnu seulement comme tel à l'ultime moment de sa réalisation. Hawks, comme Chaplin et tant d'autres, joue sur l'attente, mais peut-être accorde-t-il plus de soins qu'eux aux « préparatifs », car le gag proprement dit a la rapidité de l'éclair. Et l'objet de cette attente est *si redoutable ou si peu crédible* que l'événement n'a d'autre rôle que la vérifier. C'est bien sur ce schéma que sont construits les trois ou quatre gags des *Hommes préfèrent les blondes* : l'arrivée de Harry Spoffard III, l'évasion de Lorelei par le hublot, la main du gosse baisée par lord Beekman, le déshabillage de Malone et l'on ne peut nier que, dans tous ces cas, le fait se borne à justifier crainte, gêne ou sadique curiosité. Ne parlons donc pas d'insolite mais plutôt de *déplaisant* voulu comme tel — en référence bien entendu avec les tabous de bon ton et de la pudeur. Aux esprits chagrins qui blâmeraient notre auteur de n'avoir pas poussé plus loin encore, je ferai observer que l'ignoble, ici tout juste frôlé, tue le rire et que je ne saurais en ces cas précis m'en prendre à une censure qui sert, au moins, d'heureux garde-fou.

On fera de ces remarques, encore empiriques, l'usage qu'il semblera. Elles ne portent que sur un aspect du film : j'espère qu'elles auront le mérite de faire mieux apprécier cet air de bouffonnerie héroïque dont il est baigné : c'est un chant claironnant, un péan, un hymne à quoi ? à qui ? A Moloch ? à Vénus ? à d'autres moins nobles ? Voici, en tout cas, l'aimable Marilyn posée sur un piédestal plus haut encore que celui où elle avait aimé s'intaller. Je dis bien Marylin et non Lorelei car l'interprète de *Niagara* a tourné enfin ici le rôle correspondant exactement au portrait mythique qu'ont popularisé les magazines et prend la succession enviée des Greta et des Marlène. Il est des cas où l'on ne saurait que féliciter un metteur en scène de ne pas faire appel au premier mécano ou la première bergère venue. Loin de moi la pensée de blâmer Hawks de complaisance envers la mode ou le goût des foules : il me plaît, au contraire, de constater qu'un grand cinéaste sait battre ses confrères dans la branche réputée pour la plus commerciale. Preuve de plus contre la prétendue nature populaire ou collective de l'art cinématographique. J'admets qu'il y ait, comme le faisait remarquer André Bazin, une « profondeur du superficiel » et même une esthétique du « mauvais goût »; mais, qui irait voir un tel film pour la simple joie de s'encanailler, ou même comme on va aux opérettes de Minelli, un pli d'ironie au coin des lèvres, ris-

querait fort d'être déçu. En vain chercherait-il ici la moindre trace de parodie comme en *Gilda* ou autres *Niagara*. L'humour de Hawks a d'extraordinaire qu'il n'est pas fait de condescendance; le technicolor même nous nargue, côtoyant le criard sans jamais y tomber. Je ne connais pas de cinéaste, en ces scabreux sentiers, plus impudemment raffiné, disons plus *sérieux*.

Dans le roman d'Anita Loos, il est longuement question d'un diadième habilement subtilisé par nos demoiselles et prétexte aux plus noires manigances: peut-être regrettera-t-on que dans le film il soit l'objet de tractations moins savantes et moins cyniques ? Qu'importe, puisqu'on y brille de tout l'éclat de ses mille feux tentateurs, auxquels on comprendra que la naïve et rouée Lorelei ait sacrifié la chair falote des plus beaux athlètes d'Amérique. Je sais que le diamant n'est là que le symbole et que le dollar ou le chèque, objet de soins tout aussi vifs, se parent de moins poétiques couleurs; mais je ne saurais qu'approuver un cinéaste d'avoir masqué la vilenie en même temps que la plus photogénique... Et lorsque les mariées apparaissent en robe blanche, nous ne sommes pas loin de pleurer d'attendrissement comme à la conclusion de la plus pure idylle. C'est tout juste si nous nous apercevons à temps de notre méprise. Mais, au fait, nous trompons-nous ? « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes », écrit Lorelei avant de refermer son journal. Lecteurs nous avions souri, spectateurs nous sommes prêts à lui accorder raison.

Maurice SCHERER.

ALCESTE EST DANS LE SAC

(LES HOMMES PREFERENT LES BLONDES)

Félicitons une fois de plus Howard Hawks de nous réadapter à une forme de comique dont nous avions perdu décidément l'habitude. Quand je dis : nous, j'emploie un pluriel de politesse, étant bien certain que le bon public n'entend concéder aux comédies musicales ou non, de Hawks que l'attention distraite et amusée qu'il accorde à toute autre comédie américaine. Ni plus ni moins; quant aux intellectuels !

Il faudra pourtant cesser de mélanger les torchons et les serviettes et de confondre Hawks avec Vincente Minelli, Frank Capra ou Gregory La Cava. Entre l'humour, la gentillesse « novocaisante, sirupeuse et laxative de ces derniers et le comique frénétique et ligottant du plus grand metteur en scène américain (comique où toujours un malaise fondamental vient abréger le rire), il importe d'établir une différence. En revoyant *Monkey Business* je pensais irrésistiblement à « Georges Dandin »; en voyant *Les Hommes préfèrent les blondes* je ne pense pas du tout à Mme Anita Loos... mais à Howard Hawks à l'aise comme un poisson dans l'eau dans un genre aussi ancien que le cinéma parlant et qui, avec lui, acquiert ses lettres de noblesse. Mais existe-t-il encore des genres ?

Je n'ai jamais fait la petite bouche aux comédies musicales américaines et j'en sais même qui sont de pures réussites, mais il ne s'agissait malgré tout que d'un *spectacle* réglé par des lois très précises. Hawks, tout en feignant de respecter scrupuleusement ces lois, nous donne une leçon de choses où l'insolite et la gêne se mêlent toujours à l'agréable. On savait depuis longtemps que les tartes à la crème et les coups de pieds dans les fesses étaient indispensables pour faire passer le « message ». Avec Hawks, précisément le message est dans les tartes à la crème. C'est dans le sac où Scapin s'enveloppe que réside la moralité mais il advient que le public ne l'entend ni ne la voit : le sac d'un côté et Alceste de l'autre. L'ennui, c'est qu'avec Hawks c'est Alceste qui est *dans* le sac, d'où la gêne et la stupeur. Le rire se glace instantanément; les dés sont pipés et le malentendu commence. Malentendu que Hawks, loin de dissiper, se plaît à entretenir car il tend à une sorte d'absolu : le maximum de puissance explosive à l'intérieur d'une présentation aussi « poncée » (voilà que je parle comme M. Gide !), aussi neutre et *banale* que possible. Cette soumission aux règles habituelles de l'exposition, ce refus délibéré des effets se traduisent par des surprises extraordinaires. Je pense en particulier à une scène extravagante. On sait peut-être qu'il s'agit de deux

femmes, l'une s'intéressant aux beaux garçons, l'autre à l'argent. La « sentimentale », dans le bateau qui l'amène en France avec son amie, découvre dans une piscine les charmes multipliés de l'équipe olympique des Etats-Unis. Cette chair saine et rose l'inspire et elle y va de sa chansonnette rythmée par les mouvements gymniques de toute l'équipe. Cet étalage insensé de viande masculine, standardisée, calibrée, au milieu duquel s'ébat cette femelle donne un spectacle atroce. Cette espèce humaine indifférenciée et interchangeable est sans espoir. Que dire de plus, après cette marque au fer rouge bien plus irrémédiable que tous les réquisitoires de M. Lazlo Benedek ? Le reste du film n'atteint pas ce sommet mais le malaise demeure, que rien ne vient atténuer, ni le dénouement parfaitement non-conformiste (Marilyn Monroe épousera son milliardaire et Jane Russel son jeune premier), ni la conduite des personnages (inepte ou odieuse, qu'il s'agisse des hommes et des femmes). Aussi, pour donner un peu de jeu à cette mécanique digne d'une colonie pénitentiaire (au sens de Kafka), quelques foucades de Marilyne, une bonne séquence dansée et chantée (au fond, pas tellement bonne mais quelle importance) et le tour est joué.

Je n'ajouterai pas mon grain de sel à ce que dit par ailleurs Scherer si je n'étais pas convaincu des énormes contre-sens que ce film va faire commettre. Je le répète : aucune commune mesure, malgré une parfaite ressemblance extérieure, entre *Gentlemen prefer blondes* et *How to mary a millionaire* de Négulesco, ou les *Gold diggers* d'avant-guerre. Hawks se soucie moins de faire rire que de provoquer. Il spécule sur une tradition dont il se sert à des fins personnelles et il pousse les choses aussi loin qu'elles peuvent aller. Et il arrive que cela craque, à preuve cette petite histoire. Dans un film à sketches tiré d'un recueil de nouvelles de O'Henry et dont le titre français est *Sarabande des pantins*, Hawks s'était réservé le sujet suivant : des kidnappers s'emparent d'un gosse qui se révèle tellement insupportable qu'ils n'ont qu'une hâte : le rendre à ses parents. Ceux-ci, trop heureux d'être débarrassés d'un exécrable garnement, se refusent à le reprendre au grand dam de nos kidnappers. Le sketch, ne faisant pas rire, fut finalement retiré du film et ne fut jamais présenté en Europe ni aux Etats-Unis. La lucidité et l'insolence de Hawks avaient été telles que cela a mis la puce à l'oreille du public qui s'est défendu devant l'atrocité de la charge en refusant de rire. Ce qui était complicité dans *L'Impossible M. Bébé, Si bémol et fa dièze* et *Monkey Business* devenait ici manifeste.

Il y a à la base de l'art de Hawks un pessimisme radical très voisin de celui de Faulkner et qui doit prendre sa source dans un puritanisme rigoureux. La marque de ce puritanisme, je la vois non seulement dans le choix des sujets mais aussi dans la manière qu'il a de les raconter, pleine de retenue dans l'audace la plus extrême. Après Murnau et Stroheim, Hawks, Welles et Hitchcock assurent le triomphe d'un cinéma intellectuel et « critique ».

Jean DOMARCHI.

FIERS COMME DES HOMMES

LES AVENTURES DE ROBINSON CRUSOE, film mexicain en Pathécolor de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Luis Bunuel et Phillip Roll d'après le roman de Daniel Defoe. *Images :* Alex Phillips. *Musique :* Anthony Collins. *Décors :* Edward Fitz Gerald. *Interprétation* : Dan O'Herlihy, James Fernandez, Felipe de Alba, Jose Chavez, Emilio Garibay. *Production :* Oscar Dancigers et Henry F. Ehrlich, 1953. *Distribution :* Artistes Associés.

Comme tous les films de sa production mexicaine *Robinson Crusoé* n'est pas un sujet que Bunuel a choisi lui-même. On le lui a proposé et, bien qu'il n'aimât point le roman, a-t-il dit dans l'entretien de notre numéro 36, il a accepté « parce qu'il a aimé le personnage et parce qu'il y a en lui quelque chose de pur ». Devant pareille prise de position au départ, on peut



Dan O'Herlihy et James Fernandez dans *Robinson Crusoé* de Luis Bunuel

logiquement se demander quel est le degré de fidélité du film à l'égard de l'ouvrage. Je connais mal le livre lu enfant et jamais relu depuis, mais Denis Marion, grand spécialiste et traducteur de Daniel de Foé m'a affirmé que dans l'ensemble le film était très fidèle à son modèle, que Bunuel n'avait rien retranché et que les seules libertés prises allaient dans le sens d'un ajout psychologique, quant aux relations entre Robinson et Vendredi. Nous verrons plus loin que c'est par là que Bunuel a marqué le film d'un sceau personnel.

Le cinéaste résume ainsi lui-même la première partie du film : « C'est l'homme en face de la nature, pas de romance, de scènes d'amour faciles, de feuilleton ni d'intrigues compliquées. C'est simplement un type qui arrive... et doit se nourrir ». Il y avait là une gageure — pendant sept bobines de pellicule uniquement un homme, son chien et la solitude — et Bunuel l'a tenue de façon éblouissante car le spectateur est captivé, fasciné par cette aventure solitaire où il n'y a pourtant aucun des éléments traditionnels qui retiennent d'habitude, et eux seuls, son attention. De fait, rien n'est plus cinématographique que ce long monologue, d'abord parce qu'aucun outil mieux que le cinéma ne saurait nous montrer le déroulement du temps et des phénomènes de lentes transformations. Il y a là une sorte d' « image par image » psychologique qui s'impose à nous par cette vertu propre de l'écran : le réalisme naturel de ce qui ne nous est ni conté, ni peint, mais d'abord montré. Tout se passe comme si pendant dix-sept ans, on avait pris de Robinson une photo par jour et que s'animent devant nous ces six mille deux cent cinq images de la vie d'un homme : la barbe pousse, les traits se burinent, les vêtements s'altèrent, deviennent loques puis le parfait uniforme du naufragé adapté, la démarche change, un léger sautillement apparaît, certains contrôles utiles à la vie sociale disparaissent, il parle tout seul, le monologue intérieur demeure mais aux proportions d'un univers démesuré où rien ne le retient plus. Bunuel a réalisé là un de ses vieux rêves : étudier le comportement d'un homme comme celui d'un insecte, disséquer ses mœurs sans aucun postulat spirituel à priori. Au bout du compte, il y a comme l'addition de tous les clichés superposés du héros : cette surprenante image de Robinson déambulant dans son domaine, vêtu de peau de bêtes, avec son parasol, son perroquet sur l'épaule, son chien à ses côtés, grommelant avec un léger sourire, sorte de demi-fou et de demi-sage ; image fixée par Bunuel

avec tendresse et ironie dans un style très dix-huitième. En filigrane de la séquence, il y a aussi un second scénario interne : le long dialogue de Robinson avec Dieu, conversation familière comme avec le chien ou le perroquet, mais traversée d'un grand doute : « Ne serait-ce point plutôt un monologue ? » C'est ce qu'exprime à la fin de cette partie la magnifique scène où Robinson, au sommet d'une montagne, interpelle le Seigneur en hurlant et ne reçoit pour réponse que l'écho que lui renvoient les vallons. Cette angoisse de la solitude atteint son paroxysme dans cette course à la mer et le flambeau jeté dans l'océan où il s'éteint avec l'ultime interrogation métaphysique de Robinson qui va s'installer confortablement dans sa solitude.

Et puis un jour, après des années et des années de ce confort moral, c'est, comme un coup de tonnerre, l'empreinte d'un pied humain dans le sable de la plage et cette brusque terreur de Robinson de se retrouver face à un de ses semblables. Une seconde partie commence, aussi belle, aussi fulgurante que la première : le duo Robinson-Vendredi. « Tout de même, dit Bunuel, malgré les coupures qui ont été faites, je crois que les relations de Robinson et de Vendredi demeurent assez claires : celles de la race « supérieure » anglo-saxonne avec la race « inférieure » nègre. C'est-à-dire qu'au début Robinson se méfie, imbu de sa supériorité, mais à la fin ils en arrivent à la grande fraternité humaine... ils se retrouvent fiers comme des hommes ! J'espère que cette intention sera sensible. » Ne vous inquiétez pas, cher Bunuel, l'intention est parfaitement sensible et nous ne saurions mieux que vous résumer cette poignante évolution des rapports entre les deux hommes.

Comme de celle de beaucoup de grands films, il est difficile de parler de façon précise de la mise en scène de *Robinson Crusoé* tant elle est adéquate au sujet, se confond avec lui, en épouse les plus minutieux desseins sans perdre jamais le souffle large qui porte le récit de bout en bout. Il vaut mieux insister sur le fait que le film est en couleurs et qu'abandonnant le noir et blanc pour la première fois, Bunuel a pour son coup d'essai fait un coup de maître. Sa palette est fraîche, franche, riche de nuances exquises, toujours harmonieusement cernée par le bleu de la mer et du ciel. Utilisant la couleur avec un mélange de modestie et d'audace, Bunuel se révèle un coloriste plein de goût et de style.

J'ai entendu demander : « Est-ce un film pour enfant ou pour *adultes* ? » Je répondrai qu'alliant une profonde maturité à une pureté presque espiègle le *Robinson Crusoé* de Bunuel, par cette fondamentale et existentielle ambiguïté, est le premier film où les enfants peuvent laisser venir avec eux, sans crainte les parents qui s'instruiront pendant qu'eux vivront un grand roman d'amour.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

LES NÈGRES DE LA RUE BLANCHE

RIVER OF NO RETURN (RIVIERE SANS RETOUR), film américain en Cinémascope et en Technicolor d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* Frank Fenton d'après une histoire de Louis Lantz. *Images :* Joseph La Shelle. *Décors :* Walter M. Scott et Chester Bayhi. *Musique :* Cyril J. Mockridge. *Interprétation :* Marilyn Monroe, Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

PRINCE VALIANT (PRINCE VAILLANT), film américain en Cinémascope et en Technicolor d'HENRY HATHAWAY. *Scénario :* Dudley Nichols d'après les dessins d'Harold Foster, créateur du « Prince Vaillant ». *Images :* Lucien Ballard. *Décors :* Walter M. Scott et Stuart Reiss. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* James Mason, Janet Leigh, Robert Wagner, Debra Paget, Sterling Hayden, Victor Mac Laglen, Donald Crisp, Brian Aherne. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

KING OF THE KHYBER RIFLES (CAPITAINE KING), film américain en Cinémascope et en Technicolor d'HENRY KING. *Scénario :* Ivan Goff et Ben Roberts d'après Harry Kleiner et Talbot Mundy. *Images :* Leon Shamroy. *Décors :* Walter M. Scott, Fred J. Rode et Paul S. Fox. *Musique :* Bernard Herrmann. *Interprétation :* Tyrone Power, Terry Moore, Michael Rennie. *Production :* 20th Century Fox, 1953.

Il y a donc treize mois que la Twenty-Century-Fox présentait au Rex les premiers essais de Cinémascope. Dès ce jour, les opinions furent diverses, opposées, et le sont encore. Pour nous en tenir à ces seuls *Cahiers,* je me permettrai de renvoyer le lecteur à deux « ensembles » polémiques et contradictoires concernant le procédé, parus à 6 mois d'intervalle, dans le numéro 25 d'abord, puis lors de la sortie sur Paris de *La Tunique,* dans le numéro 31.

Le meilleur argument *pour ?* Celui de Maurice Schérer sans doute : « *Ce que je reprocherais au cadre traditionnel, c'est qu'il nous obligeait à le bourrer. (Aussi ai-je toujours préféré les objectifs à courte focale...) Le Cinémascope introduit enfin dans notre part le seul élément sensible qui lui échappât : l'air, l'éther divin des poètes.* »

Le meilleur argument *contre ?* Celui d'André Bazin, confirmé par l'expérience : « *Un film ennuyeux le sera deux fois et demie davantage en Cinémascope.* » D'une part, aussi, l'enthousiasme de la « jeune critique » : « Notre génération sera celle du Cinémascope. » (Jacques Rivette) ; d'autre part, l'indignation des anciens : « *Un coup de dés jamais n'abolira le bazar* », disent — en substance mais moins finement — les « vieilles barbes ». Précisément, j'en arrive à Georges Charensol qui a déclaré devant je ne sais quel micro : « *L'avant-garde ? C'est quand il y a un gros plan et que c'est muet* », à quoi Schérer rétorque : « *Au seuil de cette année cinquante-quatre, l'avant-garde, c'est d'abord le Cinémascope.* » On aura décelé sans peine mon parti, je puis le dire : mon parti pris : dès la première heure je fus acquis à l'hypergonar qui m'en jetait « plein la vue ».

Las de la polémique — émet-on un avis sur le soleil et la pluie — chacun s'en retourna chez soi et un beau silence s'établit de part et d'autre sur *Tempête sous la mer* de Robert D. Webb, *Comment épouser un millionnaire* de Jean Negulesco et *Capitaine King* d'Henry King. C'est qu'en ce qui concerne ces trois films d'un bonheur technique égal, le décalage est trop fort entre la qualité de l'image et la platitude de la mise en scène, l'insignifiance de l'argument, l'absence de style. Le Cinémascope inventé, imposé, admis, il ne fallait rien changer à rien ; « *le nouveau procédé ne servira que les films spectaculaires* » ; combien de fois l'aura-t-on entendue, cette sottise. Claude Autan-Lara, qui tourne aujourd'hui *Le Rouge et le Noir* en Eastam, aurait vu son *Diable au corps* traîné dans la boue s'il avait eu en 1946 la belle audace de le tourner en couleurs. Huit ans plus tard il est enfin admis que la couleur sert tous les sujets et plus encore ceux réalistes et dramatiques. J'aurais aimé que Darryl F. Zanuck, mettant un frein à sa biblique ardeur, continuât de diriger la Fox comme par le passé et que l'hypergonar entrât au service de films identiques à ceux que cette excellente firme nous offrait ces dernières années : *Chérie, je me sens rajeunir, Bas les masques, La Femme aux cigarettes, Baïonnette au canon, Les Forbans de la nuit, Eve,* etc. Au lieu que nous allons, pendant deux ans, ingurgiter de force — à moins que nous ne renoncions — Reines de Sabbat, Egyptien en tous genres et autres Tintin et Milou évangéliques.

Il faut espérer — et prier au besoin pour — que cette crise de délire mystique se terminera par un éclatement des tiroirs-caisse et que la Fox reviendra à de plus terrestres et surtout, que diable, plus modernes ambitions. L'écran large, dans son ébauche d'enveloppement enjôleur, appelle téléphones, voitures, gratte-ciel, revolver, taxis multicolores, talons aiguilles et bas nylon ; c'est notre civilisation que nous désirons découvrir dans des perspectives neuves. Dans l'esprit des dirigeants de la Fox, les Cinémascopes s'adressant à la presque totalité du public fréquentant les salles, il convient de produire moins ; d'où suppression des films de séries B et C, de rapport moindre. Tous les films désormais seront de série A et comporteront au moins quatre vedettes (ce qui, entre



Robert Mitchum et Marilyn Monroe dans *River of no Return* d'Otto Preminger

autres désagréments, nous privera de vraies comédies : celles à deux personnages à quoi l'on substitue le compromis comédie-opérette du style *Comment épouser un millionnaire*). Tout cela ne va pas sans de graves inconvénients. D'abord, il est bien évident que les films de séries B et C étaient bien meilleurs que les séries A. Le meilleur série A (exemple : *Tant qu'il y aura des hommes* est loin de valoir un petit Cuckor). De plus, pour payer toutes ces vedettes, il faut compresser les devis et c'est ainsi que des films aussi ennuyeux que *Prince Vaillant* ou *Capitaine King* sont des films apparemment de série A mais tournés avec les moyens de série B. Or, comme les films chers se faisaient pardonner leur sottise par le luxe qu'ils déployaient, aujourd'hui ils n'ont plus aucune excuse et dans les films d'aventures récents le baratin empiète exagérément sur la bagarre. Fils de l'audace et de la clairvoyance, le Cinémascope va-t-il engendrer la mollesse et la bêtise ? La leçon essentielle qui se dégage des huit Cinémascopes visionnés à ce jour est la suivante : *les bons metteurs en scène continueront de tourner de bons films.*

Jusqu'ici, nous n'avions guère été gâtés : Koster, Webb, Négulesco, Reine d'Angleterre, King, Butler. Quant au premier Scope d'Hataway : *Prince Vaillant*, il est loin de valoir son dernier film « en plat » : *Niagara*. J'en reviens donc à cet axiome. La preuve ? Un bon metteur en scène ? Otto Preminger, qui a tourné *Rivière sans retour*.

Je ne pourrais guère à présent m'y attarder et d'ailleurs qu'en dire ? Est-ce le meilleur Preminger ? Non, mais sans aucun doute c'est le meilleur Cinémascope. Otto Preminger est singulièrement méconnu. On admire chaque année une brochette de films américains sans se rendre compte de ce que ces films doivent à *Laura*. Au nom de Preminger il convient toujours d'associer celui de son opérateur favori, le grand Joseph La Shelle, qui est d'une certaine façon appelé à prendre dans l'histoire du cinéma américain une

place aussi importante que Toland ou Maté. Fidèles à leur style de tournage à la grue — avant eux on n'en usait guère que pour accompagner les descentes et montées d'escaliers (ou à la guerre) — Preminger et La Shelle ont tourné le premier Cinémascope mouvant et cette éblouissante technique prend ici une ampleur extraordinaire. Lorsque Marilyn chante à droite de l'écran — cadrée en plan américain — et que la camera tourne autour d'elle jusqu'à ce qu'elle (Marilyn) se trouve à l'extrême-gauche, on ne saurait plus, désormais, confondre — comme certains naguère — ce déplacement avec un banal panoramique. Par la magie de ce truc dont ils sont les inventeurs, Preminger et La Shelle nous introduisent dans un univers ouaté, aquatique, où l'on se meut comme bercé par le ronron d'une Cadillac préalablement équipée de fauteuils hydrauliques; avec eux, le client a toujours raison, c'est l'avènement du spectateur-roi, le règne du confort. Et nous sommes loin, dès lors, des films qui « dérangent », des films qui « gênent ». Preminger, qui est un malin, a pris soin d'emmener sa petite équipe au Canada — quatre acteurs seulement — et là, loin des magnats et des hommes d'affaires, il a tourné en toute quiétude la descente d'une rivière, sur un radeau de Mitchum, Marilyn et un petit garçon. L'anecdote est trop modeste pour être racontée. *Rivière sans retour* n'a que le plaisir des yeux pour objet et la beauté de chaque plan pour justification de ce plaisir. Moins littéraire que *Shane* ou que *Le Train sifflera trois fois*, moins profond que *Big Sky*, c'est une œuvre limpide et fraîche comme la rivière. Mitchum bâille moins ouvertement que d'habitude, et, sous la férule du merveilleux directeur d'acteurs de *La Lune était bleue*, Marilyn *joue* pour la première fois et chante aussi pour la première fois puisque dans le charmant *Niagara* son chant n'était que susurrement, son jeu que parodie.

François TRUFFAUT.

LE PIRE N'EST PAS TOUJOURS SUR

BOOTS MALONE, film américain de WILLIAM DIETERLE. — *Scénario :* Milton Holmes. *Images :* Charles Lawton. *Décors :* Frank Tuttle. *Musique :* Moris Stoloff. *Interprétation :* William Holden, Johnny Stewart, Stanley Clements, Basil Ruysdael. *Production :* Columbia 1952.

Dieterle était l'un des rares cinéastes américains qui ne surprît personne à faire un méchant film d'un aussi beau sujet que *Portrait of Jenny ;* l'ambition, il est vrai, n'apparaît jamais que dans la mesure où elle a failli à son dessein, et nous n'avions pas oublié non plus la déception de *Love Letters :* Dieterle y faisait penser à ces danseurs hindous dont des grelots attachés à leurs chevilles marquent le moindre mouvement. Jetant un coup d'œil sur sa production de dix ans, nous concevions notre auteur comme l'homme à tout faire de divers studios, œuvrant avec fécondité et sans conviction dans l'imposture, qu'elle revête l'aspect de la fausse psychologie, de l'aventure de pacotille ou de l'histoire remise au goût du music-hall.

Mais, après la surprise de *Cran d'Arrêt, Boots Malone* que présente le Cinéma d'Essai, vient infliger un démenti à la sévérité de ce jugement ; un cinéaste bien connu pour sa médiocrité réalise une œuvre originale, cohérente, solide et sans vains effets, pleine de tact et de discrétion, une œuvre somme toute difficile et dont la première vertu est la sincérité.

Vertu d'autant plus grande que l'on voit bien comment réaliser plusieurs films exécrables avec le même point de départ : depuis cette fausse objectivité toujours prête à se repaître de noirceurs, jusqu'au sujet-prétexte où une intrigue de convention réunit sans lien de nécessité les quelques éléments de spectacle qu'on s'était d'abord proposé de montrer. Curieuse manière de parler d'un film, que de dire les défauts qu'il n'a pas ? Peut-être, mais une œuvre vaut autant par les difficultés qu'elle vainc que par les facilités qu'elle s'est refusées, et ceci conduit naturellement à cela. *Boots Malone* nous laisse instruits de la vie et des lois du milieu des courses : jockeys, entraîneurs, propriétaires, parieurs; je ferai une grande louange au film en disant que pourtant il ne revêt pas un instant l'aspect d'un documentaire. L'habileté du scé-

nario n'y insiste pas ; l'intérêt est ailleurs et si le récit à contenu psychologique n'a pas voulu trouver dans ce milieu particulier un cadre pittoresque à bon compte, nous le sentons, néanmoins, astreint à une véracité discrète. Acceptons, à nouveau, la leçon du *Fleuve :* l'histoire aurait pu se passer ailleurs; ses nuances, ses irisations eussent été différentes, non sa trame ni ses proportions — conception *moderne* en ce sens que si la nature permanente de l'homme reste objet de recherche (ses possibles, ses qualités morales), une telle recherche se poursuit sans nier ni négliger les résonances, les variations qu'y empreignent les particularités nécessaires d'une époque, d'un milieu (ainsi l'admirable *Lusty Men,* sur lequel il faudra revenir un jour).

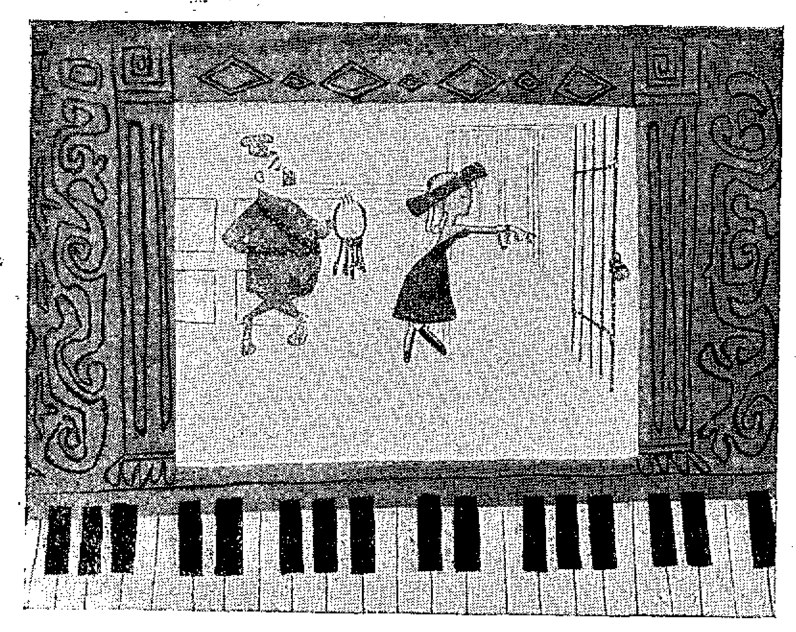
Boots Malone me séduit parce qu'il reflète cette double préoccupation du détail et de l'essentiel, du contingent et de l'immuable Deux œuvres s'y construisent à la fois, sur deux rythmes indépendants, et pourtant une correspondance s'établit entre le déroulement, le choix fortuit des événements et l'évolution morale des êtres et de leurs rapports. Encore que le cinéma n'ait rien à envier au roman, je veux bien appeler romanesque cette structure de simultanéité *ouverte,* peu soucieuse d'énumérer les éléments d'un complexe dramatique qu'elle englobe cependant, et préférant un choix de moments retenus pour leur valeur affective. Ainsi la connaissance seconde du milieu que nous acquérons reste-t-elle en marge de la sympathie portée au jeune garçon dont nous suivons la *formation* — professionnelle, mais surtout sentimentale et morale. Je vois dans ce thème de l'éducation apparaître le génie propre du cinéma : l'immédiat s'y mêle au devenir, et derrière l'objet de connaissance, fragment conquis sur le monde extérieur, s'inscrit une transformation de l'individu, confuse mais continue et *orientée. Boots Malone* suit le cours d'une vie intérieure où l'accumulation ne se contente pas d'être simple juxtaposition devant une fixité objective, mais s'offre à un lent travail de soi sur soi.

Quelle inspiration anime ces actes divers, sans autre intention qu'immédiate, quel écoulement secret les parcourt, quelle continuité relie ces scènes quotidiennes où semblent ne se modeler et se jouer que de purs réflexes, car enfin, les rapports entre des personnages non extraordinaires et parfois bas se trouvent, ici, grandis par les sentiments qu'ils appellent, la recherche tue qu'ils impliquent : ascendant d'une confiance, d'une estime mutuelles là où l'escroquerie et la ruse sont de règle, besoin de communication humaine, sentiment de solitude morale sitôt rejetée la connivence ignominieuse, sitôt refusée par Boots la loi collective pour un choix délibéré de son acte, l'acquiescement même qui marque le début de son *salut* individuel. Si l'affaire de Pearl Harbour méritait bien le nom de *dénouement,* qui ôtait leur chance d'homme aux personnages veules et obstinés de *From here to Eterniy* alors qu'ils étaient enfin parvenus à l'heure du choix, je ne vois rien apparaître ici qui dénoue artificiellement une situation amenée à un point où l'homme doit se déclarer, sans plus se laisser porter par les événements avec l'illusion de liberté dont se berce sans doute le bouchon sur sa vague. *Boots Malone comme Notorious* n'aura fait que le mettre à même de connaître la noblesse qu'il possédait *aussi,* et de la préférer.

Ainsi cette œuvre étonne-t-elle par sa générosité sans condescendance, comme toujours étonnent la rigueur et la mesure qu'autorise un point de vue *moral* dans cet art dont la vertu définitive aura pourtant été d'établir avec évidence que l'homme ne se réduit pas à la somme dérisoire de ses manifestations. Lorsque l'homme tient sa valeur de ce qu'il puisse concevoir de se placer *de son propre mouvement dans* une perspective morale, il n'existe pas d'œuvre véritable où la création ne respecte cette valeur primordiale. Non, je ne peux vraiment concevoir comme une démonstration, comme un exercice de l'esprit, un art fondé aussi essentiellement, aussi intimement sur l'homme. Quoi d'étonnant si des œuvres réalisées d'après une conception qui nie l'essentiel de leur art n'ont en partage que l'imposture et l'abjection sans épouser l'efficacité du raisonnement ni la beauté strictement nécessaire du théorème, auxquelles elles prétendent ? Nous verrons toujours trop de ces œuvres prétentieuses, invariablement animées par l'intention de montrer à l'homme son visage, qu'elles révèlent vide ou hideux car elles le méprisent, préoccupées qu'elles sont de dresser des constats — de remplacer un mythe par un autre. Quelques grands cinéastes

que nous aimons s'attachent avec ferveur et humilité à découvrir de l'homme un tout autre visage. Dieterle retrouvant, d'assez loin peut-être et selon ses moyens, mais consciemment, le souci majeur de Hitchcock, Renoir, Rossellini, nous donne avec *Boots Malone* son meilleur film.

Philippe DEMONSABLON.



Avec *Boots Malone,* le Cinéma d'Essai a présenté une série de dessins animés de la U.P.A. Voici une image d'un des plus remarquables *Rooty Toot Toot* de John Hubley

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

ORAGE, film franco-italien de PIERRE BILLON et GIORGO CAPITANI. — Il s'agit du « remake » presque image par image du film que réalisa Marc Allégret en 1947 avec Charles Boyer et Michèle Morgan, d'après une nouvelle de Maurice Bernstein. L'action a simplement été transposée en Italie pour les besoins de la coproduction. Sans être une grande œuvre, le film d'Allégret n'était pas dépourvu d'un certain charme et face à Charles Boyer, grand séducteur du moment, Michèle Morgan que venait de révéler *Gribouille,* confirmait ses dons de comédienne et imposait définitivement sur l'écran français la fascination d'un visage nouveau et d'un regard troublant. Rien de tout cela n'existe dans la nouvelle version du film et ce n'est pas tant la faute des interprètes que des adaptateurs et des réalisateurs qui se sont contentés de rapetasser un mélo mondain qui « datait » déjà avant guerre. La structure du film est d'une grande mollesse, les mages presque toujours insignifiantes

et le dialogue souvent ridicule. Il n'y avait, sans doute, plus grand-chose à tirer de ce sujet, encore que le cas de l'homme de quarante ans, sérieux et rangé, soudain en proie au dérèglement de la passion par la vertu d'une jeune vamp mi-douce, mi-amère, soit sans époque et puisse toujours donner motif à un film de qualité pour peu que l'invention et le talent s'en mêle. Même s'il n'était pas doublé, Raf Vallone serait loin de valoir Boyer, mais Françoise Arnoul qui s'est bien gardée, et avec raison, de copier son illustre devancière, a créé un personnage assez attachant; si, en fin de compte il ne tient pas debout, ce n'est guère de sa faute, mais de celle des auteurs hésitant au point d'avoir terminé le film de telle façon que le spectateur sensible peut croire que l'héroïne ne se suicide pas, ce qui enlève toute cohérence et *toute logique dramatique à un thème* dont l'équilibre était déjà des plus instables et qui ne pouvait se justifier que par cette progression vers un dénouement cruel. — J. D.-V.

THE BAND WAGON (TOUS EN SCENE) film americain en tchnicolor de VINCENTE MINELLI. — *The Bang wagon* réunit des mérites assez divers pour nous retenir un instant. Tout d'abord il apporte une confirmation à quelques opinions générales: qu'il est moins difficile de rendre acceptable une œuvre d'ambition sérieuse que de divertir et charmer sans faillir ; que si Vincente Minelli avait une personnalité originale, ou même seulement du talent, il serait surprenant qu'en dix ans il n'ait pas trouvé à les manifester ; que la réussite d'*Un Américain à Paris* était surtout le fait de Gene Kelly ; que, bien que ce film veuille nous faire entendre la leçon contraire, la vulgarité ne paie pas, au sens figuré du moins.

Le mérite particulier de *The Bang Wagon* s'appelle Cyd Charisse. Certes, l'erreur commise à son égard a été de ne pas se contenter de la faire danser... mais en mettant bout à bout les scènes où elle paraît et danse, on obtient les cinq minutes inoubliables que contiendrait tout mauvais film, selon la vue optimiste de Man Ray. J'admets que l'intermède final, sujet de mon enthousiasme, soit une réminiscence un peu trop explicite de *Singing in the Rain* pour que n'apparaissent pas aussitôt la richesse d'invention, de fraîcheur et de sensibilité, le *bonheur* constant du modèle; j'admets aussi que son tour parodique en marque à priori les limites. Les qualités et les possibilités propres de Cyd Charisse n'en sont que plus évidentes. Sa silhouette d'insecte, son sens et sa recherche du geste anguleux, de l'attitude saccadée qui contredit le mouvement précédent, l'ubiquité tentaculaire de long membres nerveux où l'on se surprend à remarquer les plus belles jambes d'Amérique, un visage scellé qui dément le reste du corps, font de sa danse un spasme savant, et d'elle l'interprète idéale des festins de l'amour cruel. — Ph. D.

LES INDIFELES, film italien de STENO et MONICELLI. — Sur la quantité, les Italiens font aussi (pourquoi pas) de bons films. Tels *Les Infidèles*. L'injustice est un grand sujet et la plus grande injustice, la plus grande erreur judiciaire du monde est celle qui coûta la vie à Jeanne d'Arc. Il s'ensuit que Jeanne est le plus beau sujet en même temps que le plus beau prénom féminin. Il s'agit, ici, de la mort d'une fillette innocente, victime des bassesses du Rome mondain. Une sorte de trafic des piastres; on songe à l'affaire Montesi, merveilleux scénario pour Fritz Lang. *Les Infidèles* nous présente aussi tout une brochette de jolies femmes plus charmantes et désirables les unes que les autres : d'abord May Britt envoûtante, Lollobrigida généreuse, Anna-Maria Ferrero jolie morte, Marina Vlady oiseau des presqu'îles et Irène Papa jolie maman. Aldo Tonti est l'excellent opérateur que l'on sait. Sténo et Monicelli qui font des films, comme Erkman et Chatrian des livres (en se partageant le boulot) prisent fort, je le gage le cinéma américain. Ils ont bien raison. — R. L.

LES FRONTIERES DE LA VIE. (THE GLASS WALL), film américain de MAXWELL SHANE. — Si, comme la plupart des rédacteur de ces *Cahiers* d'amour mourir vous font les beaux yeux de Gloria Grahame, attendez pour les revoir que sorte un autre film car celui-ci ne pourrait que vous les faire haïr; j'exagère à dessein, car comment haïr Gloria? *Les frontières de la vie*, le mur de verre en question, sont qu'on le sache, la façade de l'O.N.U. Un point c'est tout. — R. L.

LES AMANTS DE LA VILLA BORGHESE. (VILLA BORGHESE), film franco (hélas)-italien, de GIANNI FRANCIOLINI. — Le tour de force qui consiste à faire asseoir et demeurer quelques milliers de personnes en face d'un écran désespérément vide, le cinéma transalpin l'accomplit à présent chaque semaine. On reste suffoqué et sans voix devant tant d'insignifiance, d'inexistence, tant de bonne humeur dans le néant, tant de bassesse aussi car le numéro d'exhibition, désormais rituel, classique, d'infirmités physiques n'a pas été oublié; dans le sketch de *Nous les Femmes* signé du même Franciolini, c'était une fillette affligée d'une déformation dentaire; ici, c'est une jeune fille coxalgique, et tout cela dans l'allégresse, bien entendu. On regrette que Serge Amedei co-scénariste avec Rossellini de *Rome ville ouverte* et *Païsa* ait signé ces lamentables petits sketches. — R. L.

LES HOMMES NE REGARDENT PAS LE CIEL, film italien d'UMBERTO SCARPELLI. — Mêmes ceux de nos lecteurs qui regardent le ciel doivent s'abstenir d'abaisser leur regard sur les écrans où parviendra peut-être à s'immiscer ce film déplorable. Il y avait un film à faire sur l'excellent Pape Pie X. Ce film reste à faire. Lorsque paraissent sur les écrans de pareils films du même tonneau que *Monsieur Vincent*, la religion reçoit sur la tête un coup plus terrible que celui qu'assèneraient vingt crimes de Monsieur Lange. Umberto Scarpelli ne serait-il qu'un cave du Vatican ? Détail pittoresque : le sbire du Pape, ici, se nommer Bresson. Les hommes ne regardent pas le ciel car.... ils préfèrent le blondes. — R. L.

LA CHASSE AU GANG. (THE CITY IS DARK), film américain d'ANDRÉ DE TOTH. — Metteur en scène borgne, André de Toth d'Hollywood serait roi si Hollywood était aveugle. Il n'en est rien, plaise au ciel et son œil de cyclope de Toth ne l'a pas dans sa poche qui en use comme le lynx. Homme sympathique, de Toth fait des films sympathiques et non sans noblesse, homme à particule qu'il est. *Chasse au gang* est de ces films là, tout à fait visible qui présente, de surcroît, l'intérêt de nous montrer cote à cote, dormant d'un même sommeil, couchés dans le même lit, un couple américain formé comme l'on sait de deux individus de sexe apparemment opposé, démentant du même coup l'effroyable, envieuse et importée légende selon quoi il existerait, outre-atlantique, je ne sais trop quel code de la pudeur, lequel stipulerait que deux conjoints cinématographiques, lits jumeaux, soixante-dix centimètres, etc., etc... — R.L.

LIVRES DE CINÉMA

Vedettes sans maquillage, de Georges Baume (La Table Ronde)

C'est devenu un lieu commun : à tracer des portraits le portraitiste de journal se portraitise d'abord soi-même. Après l'univers Giroudien celui Beaumien ou mieux Beaumiesque ? Ici, en tout cas, nulle hypocrisie : « *En filigrane de tant de visages dessinés celui du chroniqueur se devine ; et quelques-uns qui l'ont suivi à la petite semaine aimeront ici le retrouver* », nous dit l'auteur se préfaçant.

Avec le premier portrait, celui de Sacha Guitry, le lecteur de VEDETTES SANS MAQUILLAGES, recueil des articles que Georges Beaume publie dans *Cinémonde*, le lecteur apprend que ledit Beaume prénommé Georges était, en 1939, étudiant au lycée Michel-Montaigne à Bordeaux et qu'il y préparait l'Ecole Coloniale en jouant aux échecs et en écoutant « du Bach » devant une photographie de Malraux. S'il est tout de même question de Sacha Guitry c'est pour nous raconter sérieusement qu'il a inventé le gros plan, erreur naguère relevée dans *Paris-Match*. Plus loin (c'est Georges Beaume qui parle), « *André Gide devant moi s'est assis à son piano... j'ai entendu Colette... avec Orson Welles j'ai escaladé le*

nid d'aigle d'Hitler... avec Roberto Rossellini je suis revenu de Santa Marinella à 225 à l'heure. »

Jean Marais, Daniel Gelin, Gérard Philipe, Raymond Pellegrin tutoient notre homme. Martine Carol alterne *tu* et *vous* mais ne se gêne pas avec lui : « *Elle porte un pyjama... gentiment échancré. — Ne me regarde pas : on dirait du pilou. Avec toi, je ne me gêne pas.* »

Mots d'acteurs à Georges Beaume :

Martine Carol : « *C'est fou ce que je suis laide.* »

Michel Simon : « *Gérard Philipe un acteur ? Vous me faites rire.* »

Edwige Feuillère : « *Que voulez-vous que je fisse ?* »

Magnani : « *Dites-moi, qui est Delannoy ?* »

Giselle Pascal : « *Dans la vie il n'y a que le don de soi qui importe.* »

Ingrid Berman à Robertino : « *Robertino, sois aimable : porte ce verre à M. Beaume.* »

Robertino : « *Tiens, Monsieur, c'est pour toi.* »

Mots de Georges Beaume à des acteurs :

à Michel Simon : « *Dieu soit loué ! j'aime, que dis-je aimer, j'adore la soupe de poissons.* »

entrant chez Michèle Morgan : « *Je vous aime bien parce que vous avez l'air d'un chevreau.* »

à Grégory Peck : « *Maintenant que vous en avez deux, dis-je, vous pourrez toujours vous en faire un serre-livres.* »

à Sacha Guitry : « *Sans mot dire Greta Garbo est venue jusqu'à ma table, caresser mon boxer Caligula.* »

à Clark Gable : « *J'en ai eu un, dis-je, il était très beau. Nous l'appelions Caligula. On me l'a volé à Aix-en-Provence, un soir que j'écoutais Blaise Cendrars à la terrasse d'un café.* »

à Orson Welles : « *Sur ma table, Greta Garbo découvre le chiot que Martine Carol m'avait offert. Un boxer d'une morgue insupportable, il s'appelait Caligula. Greta Garbo...*

— Je m'en fous, dit Orson Welles. Ce qui m'intéresse, c'est Caligula.

— Caligula ? Il m'a été volé. A Aix-en-Provence, Marcel Herrand m'avait entraîné chez Blaise Cendrars... qui, le premier dans notre petite troupe s'aperçut que Caligula manquait à l'appel ? Nous nous répandons dans les rues de la cité endormie, clamant aux quatre vents : Caligula, Caligula ! »

Georges Beaume met à tirer le portrait — on dit aujourd'hui Close-up — plus de talent qu'il n'est nécessaire. Cela, il est vrai, ne va pas sans préciosités : « *Je lui dépêchai un billet sans vergogne* », page 10, ou « *Le geste était du dernier galant* », page 89.

Pour les acteurs, Georges Beaume est sans doute l'interviewer idéal : pas d'inquiétude à avoir : les cuirs deviendront archaïsmes, la fille de la crémière, promue vedette, tiendra le langage des vachères de Trianon. Pierre Fresnay n'aura plus besoin de menacer — comme il le fait — les journalistes : « *Posez-moi des questions intelligentes, sans quoi je ne vous répondrais pas* », Edwige Feuillère conservera et entretiendra sa réputation de « grande dame du cinéma

français » grâce à l'emploi judicieux de l'imparfait du subjonctif, Vallone récitera le « Cimetière marin » au volant de sa bagnole et Giselle Pascal philosophera à bon compte. En plus de ses innombrables vertus, le livre de Georges Beaume en possède une qui pour être négative n'en est pas moins appréciable : contrairement à ses confrères, contrairement à ses sœurs en close-up, l'esprit revanchard de l'arriviste n'a aucune part dans sa prose; jamais il n'y est question du fric exorbitant qu'amassent les rois et reines d'un jour. Sans doute Beaume a-t-il mangé à sa faim quand il était jeune et tant mieux mille fois puisque cela nous dispense du couplet sur les humiliations, les affres de la faim et la lamentable revanche sur la vie. Georges Beaume, enfin, étant de CINÉMONDE le styliste attitré, me pardonnera, j'espère, d'apprécier aussi la prose anonyme qui fleurit dans les pages voisines, et dont pour terminer, j'aimerais donner un échantillon tout à fait remarquable selon moi, éblouissant pastiche de Malraux, concernant un film de J.-P. Melville : *Quand tu liras cette lettre;* je crois qu'un humour volontaire en renforce le charme : « *L'ange et le démon habite tour à tour les personnages éperdus d'une histoire d'amour et de mort où la nuit sans cesse côtoie le jour et s'y confond, où les conflits sensuels et ceux spirituels se répondent comme les rimes d'un poème gravé dans le marbre le plus incorruptible.* »

Robert LACHENAY.

Le Public n'a jamais tort, de Adolphe Zukor. (Corréa)

Un petit orphelin de quinze ans, riche de quelques piécettes cousues dans son gilet, débarque un jour dans le port de New-York, arrivant de sa Hongrie natale. C'est le coup classique. Et que vient faire ici ce futur oncle d'Amérique ? Chercher de l'or ? Non point. Il travaille à je ne sais quoi; et puis, un jour la grande chance lui est donnée : « Balayez-moi ce studio »; et le studio est si bien balayé que, etc. Ce n'est pas tout à fait ça mais presque. Il s'appelle Adolphe Zukor, il besogne dans le cinéma. Naissance des « Famous Players ». Puis c'est la « Paramount ». Le livre de Zukor, dont le titre est une charmante variante de l'axiome-clé de tout commerce : le client a toujours raison, son livre donc est à l'image du public : insuffisant, et mérite donc ce mot : la montagne de la Paramount a accouché d'une souris. A peine un mot. On peut, en restant d'une parfaite bonne foi, éreinter ou louer n'importe quel, et indifféremment, livre de cinéma selon le bout par quoi on le prend.

Qualités qui font du livre de Zukor le meilleur livre de cinéma de tous les temps :

1° Comment le cinéma serait-il mieux narré que par ceux qui le font ? Il est, hélas ! toujours écrit par ceux qui le défont : les critiques.

2° Un Zukor, un William Fox, un Mayer, sont à leur studio ce que le Colonel est à son régiment : le père. Les pères parlent mieux de leurs enfants.

3° Ce genre de livres est captivant qui brasse à pleines pages le cinéma, et non ses aphorismes, ses images et son histoire.

4° On y apprend toutes sortes de choses, depuis les origines de la tarte à la crème jusqu'aux crises de nerf de Mary Pickford et comme fut grande la désolation de Zukor et des siens lorsqu'un terrible incendie détruisit tout l'immeuble « Paramount », manquant réduire à néant des années d'efforts, mais...

5° ...un précieux lieutenant n'avait-il pas quelques jours auparavant fait l'acquisition — sous les clameurs moqueuses — d'un coffre-fort imperméable au feu et qu'ainsi de précieux négatifs furent sauvés.

6° Il n'est pas indifférent de noter que pendant plusieurs jours ce coffre-fort resta suspendu en l'air, visible à tous, accroché au seul mur non écroulé de l'immeuble et vous devinerez l'angoisse de tous ces braves gens.

7° Des ouvrages de ce genre sont non seulement plaisants mais indispensables et tous les producteurs devraient être tenus de suivre l'exemple de Zukor. William Fox est mort, hélas ! sans rien laisser. Et le lion de la Métro, s'il pouvait parler...

Défauts qui font du livre de Zukor le plus mauvais livre de cinéma de tous les temps :

1° Le cinéma est l'affaire des critiques et non des producteurs.

2° A part deux mots sur Ince, un mot sur Griffith, il n'est fait mention d'aucun metteur en scène (hormis De Mille). C'est quand même un peu fort de café.

3° Le fric y tient une place excessive. Zukor parle trop de son goût des économies et en même temps de sa *générosité* pour qu'un horrible doute ne nous effleure pas.

4° A force de rabâcher des litanies sur le bon vieux temps, toute la période qui part du sonore se trouve fâcheusement escamotée.

5° Comme un film de *De Mille*, ce livre a été fait pour des milliers de lecteurs, ce qui est idiot puisqu'il ne sera jamais acheté que par des spécialistes, lesquels ont bien le droit qu'on ne s'offre pas leur tête en racontant des âneries sur le régime des vedettes, quand ils voudraient en savoir davantage sur Sternberg et d'autres.

6° La fin est absolument bâclée puisque Zukor nous fait l'éloge du relief polaroïde que deux mois plus tard Paramount abandonnait au profit de Vistavision.

7° Zukor se défend si hargneusement d'avoir trempé dans des combines, d'avoir fait par-ci par-là quelques crocs en jambes que le métier — si c'en est un — de producteur nous apparaît soudain plein d'embuches.

C'est donc un livre qu'il ne faut pas lire, mais dévorer, aimable et haïssable à merci, indispensable et totalement dépourvu d'intérêt, sincère comme un jeton. Une chose est certaine : que Dale Kramer, qui a rédigé ce livre, écrit admirablement et que la demoiselle qui l'a traduit mérite tous nos compliments. Sacré Adolphe, va !

R. L.



Motion Pictures 1940-1949, Catalog of Copyright Entries, Cumulative Series

publié par : Copyright Office, Librairy of Congress (Washington, 1953)

Les « Cahiers du Cinéma » avaient déjà signalé l'année dernière (1) la publication par le Bureau du droit d'auteur de la Bibliothèque du Congrès des Etats-Unis d'un catalogue de films couvrant la période 1912-1939.

Le deuxième volume de ce monumental répertoire vient d'être mis en circulation. Il comporte 18.767 titres classés par ordre alphabétique ainsi qu'un index d'après les détenteurs du droit d'auteur. Il reproduit méticuleusement tous les renseignements communiqués par les intéressés; il s'agit le plus souvent de la longueur des films, du nom de la société productrice, de la société distributrice, du réalisateur, des scénaristes, monteurs, musiciens, etc. Une amélioration à signaler par rapport au volume précédent : pour nombre de films on trouve un bref résumé du sujet ainsi que les noms des principaux acteurs. Malheureusement ces dernières indications ne sont pas systématiquement données; et c'est dommage car le catalogue aurait alors pu constituer un instrument de travail fort précieux pour les sociologues et beaucoup d'autres personnes.

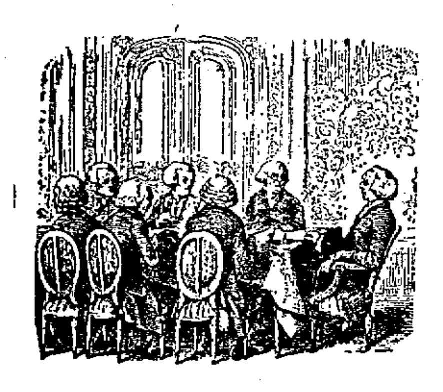
Principalement destiné à satisfaire les besoins de tous ceux que le « copyright » intéresse (le catalogue peut servir de preuve en justice), l'ouvrage n'en reste pas moins un livre de référence unique en son genre pour les historiens et critiques de cinéma. En effet, en plus des films et court-métrages commerciaux (y compris les dessins animés), on y trouve des renseignements sur les films purement éducatifs, les bandes non-commerciales, celles utilisées par la Télévision et même sur le format réduit. Il n'est pas jusqu'aux actualités qui n'y figurent pas. Bien mieux, depuis 1946, les sujets traités par les actualités sont mentionnés.

Avec les fascicules périodiques imprimés depuis 1949, ces deux volumes permettent de constituer une bibliothèque presque complète des films américains ou étrangers exploités aux U.S.A. « Presque complète », car il y a des titres qui manquent (surtout avant 1939); car aussi des erreurs sont à signaler (ainsi, *Les Enfants du Paradis* sont attribués à Charles Munch et à Carné).

En même temps que ce volume, le Copyright Office a publié sous le titre MOTION PICTURES 1894-1912, un litre de dimensions réduites donnant la liste de tous les ouvrages enregistrés avant 1912 et identifiés comme films cinématographiques par l'expert Howard Lamarr Walls. Ici la liste est très incomplète, car la loi américaine sur le copyright n'a prévu le cas des films qu'à partir du 24 août 1912. Aussi les films, lorsqu'ils étaient enregistrés, se trouvaient répartis parmi les autres catégories admises au bénéfice du copyright par la loi.

F. H.

(1) Numéro 24, juin 1953.



FILMS SORTIS EN PREMIÈRE EXCLUSIVITÉ A PARIS

du 30 Juin 1954 au 17 Août 1954

FILMS FRANÇAIS

Crainquebille, film de Ralph Habib avec Yves Deniaud, Christian Fourcade, Jacques Fabri. (Anatole France. Déjà porté à l'écran par Feyder. Mélo populiste sans intérêt.)

Les Amoureux de Marianne, film de Jean Stelli avec Gaby Morlay, André Luguet, Jean Debucourt, Sophie Leclair. (Epais vaudeville.)

Zoé, film de Charles Brabant avec Barbara Laage, Michel Auclair, Jean-Pierre Kerrien, Jean Marchat. (Burlesque complètement raté.)

Les Hommes ne pensent qu'à ça, film d'Yves Robert avec Rosie Varte, Jacques Morel, Jacques Fabri, Yves Robert, de Funès. (Echec attristant. Yves Robert s'est trompé. L'optique de l'écran n'est pas celle de *La Rose Rouge*.)

Poisson d'Avril, film de Gilles Grangier avec Bourvil, Annie Cordy, Pierre Dux, Denise Grey, Jacqueline Noël, De Funès. (Comédie peu comique, quiproquos usés, Bourvil mal utilisé.)

Adam est Eve, film français de René Gaveau, avec Micheline Carvel, Jean Carmet, Thérèse Dorny, René Blancard. (Un champion de boxe devient une jeune femme... hum ! Qui aurait pu en faire un bon film ?)

Marchande d'Illusion, film de Raoul André avec Gisèle Pascal, Philippe Lemaire, Louise Carletti, Raymond Pellegrin, Nicole Courcel. (Toujours la prostitution. Triste descendance de *La Rage au corps*.)

Les Corsaires du Bois de Boulogne, film de Norbert Carbonnaux avec Raymond Bussière, Annette Poivre, Duvalleix. (Burlesque inégal mais plein de qualités. Révèle un véritable auteur comique.)

FILMS AMERICAINS

Ride the Man Down (*Capturez cet Homme*), film en Technicolor de Joseph Kane, avec Rod Cameron et Ella Raines. (Western de série.)

Horizons West (*Le Traître du Texas*), film en Technicolor de Budd Boeticher, avec Robert Ryan, Julia Adams, Rock Hudson. (Western classique.)

Witness to Murder (*Témoin de ce Meurtre*), film de Row Rowland avec Barbara Stanwyck, Georges Sanders, Gary Merrill. (Policier. « Suspense ». Barbara Stanwyck excellente comme d'habitude.)

Fort Worth (*La Furie du Texas*), film en Technicolor d'Edwin L. Marin avec Randolph Scott, David Brian, Phyllis Thaxter. (Western âpre et violent.)

King of the Khyber Rifles (*Capitaine King*), film en Technicolor et en Cinémascope d'Henri King avec Tyrone Power, Terry Moore, Michael Rennie. (La grande révolte de 1857 aux Indes. Epique et banal.)

Charge at Feather River (La Charge sur la Rivière Rouge), film en couleurs et en relief de Gordon Douglas avec Guy Madison, Helen Westcott. (Premier western en couleurs et en relief, Indiens et cavalcades.)

The Beast From 20,000 *Fathoms* (*Le Monstre des Temps perdus*), film d'Eugène Lourié avec Paul Christian, Paula Raymond, Cecil Kellaway. (Un monstre préhistorique sème la panique dans New-York. Science-fiction et truquage.)

F.B.I. Girls (Les Filles du Service secret), film de William A. Burke avec Cesar Romero, George Brent, Audrey Totter. (Reportage sur le F.B.I. et « suspense ».)

Never Wave at W.A.C. (N'embrassez pas les Wacs), film de Norman Mc Leod, avec Rosalind Russell, Paul Douglas. (Comédie peu originale mais amusante : les femmes dans l'armée. Rosalind Russell parfaite.)

The Half-Breed (*La Peur du Scalp*), film en Technicolor de Stuart Gilmore, avec Robert Young, Janis Carter, Jack Buetel. (Les Apaches se révoltent. Les enfants auront peur).

I Love Melwyn (*Cupidon Photographe*), film en Technicolor de Don Weiss, avec Donald O'Connor, Debbie Reynolds. (Comédie musicale agréable.)

The Band Wagon (Tous en scène), film en Technicolor de Vincente Minelli, avec Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Jack Buchanan. (Comédie musicale. Très beaux ballets. Astaire inusable. Beauté de Cyd Charisse. Voir note dans ce numéro page 54.)

The Lawness Dreed (Victime du Destin), film en Technicolor de Raoul Walsh, avec Rock Hudson, Julia Adams, Mary Castle. (Solide western dramatique.)

Riot in Sell Block II (Les révoltés de la Cellule II), film de Don Siegel, avec Neville Brant, Emil Meyer, Frank Faylen, Leo Gordon. (Une émeute dans une prison américaine. Un réalisme convaincant.)

The 5,000 Fingers to Dr. T. (*Les Cinq mille Doigts du Docteur T.*), film en Technicolor de Roy Rowland, avec Tommy Rettig, Peter Lind Hayes, Mary Healy, Hans Conreid. (Comédie musicale et fantasmagorique. Un petit garçon qui... mais pourquoi vous le dire ?)

The Woman they Almost Lynched (La Femme qui faillit être lynchée), film d'Alland Dawen, avec Joan Leslie, John Lund, Brian Donlevy, Audrey Totter. (Guerre de sécession et attaque de diligences.)

Gentlemen prefer Blondes (Les Hommes préfèrent les Blondes), film en Technicolor d'Howard Hawks, avec Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn. (Deuxième version cinématographique du célèbre roman d'Anita Loos, adapté en comédie musicale. Voir nos critiques dans ce numéro pages 41 et 45.)

Mister Imperium (Laisse-moi t'aimer), film en Technicolor de Don Hartman, avec Lana Turner, Ezio Pinza, Sir Cedric Hardwicke, Barry Sullivan. (Comédie musicale très moyenne.)

Boots Malone, film de William Dieterle, avec William Holden, Johnny Stewart, Stanley Clements. (Un *Premières Armes* américain, original mais monotone. Voir critique dans ce numéro page 51.)

The Glass Wale (Les Frontières de la Vie), film de Maxwell Shane, avec Vittorio Gassmann, Gloria Grahame, Ann Robinson. (Le drame d'un émigrant. Peu convaincant.)

Hell's Hals Acre (Les Bas Fonds d'Hawaï), film de John H. Auer avec Wendel Corey, Evelyne Keyes, Elsa Lanchester, Marie Windsor, Nancy Gates. (Mélodrame en Polynésie. Pas fameux.)

Devil's Canyon (Nuit Sauvage), film en technicolor d'Alfred Werker avec Virginia Mayo, Dale Robertson, Stephen Mac Nally. (Règlement de compte dans un pénitencier. Présenté à Paris sans le relief, d'où couleur floue et mauvaise. Le reste est à l'avenant.)

Prince Valiant (Le Prince Vaillant), film en Cinémascope et en Technicolor d'Henry Hathaway avec Robert Wagner, Debra Paget, James Mason, Sterling Hayden, Victor Mac Laglen. (Voir critique dans ce numéro, page 48.)

You for Me (Toi pour Moi), film de Don Weis avec Peter Lawford, Jane Greer, Gig Young. (Charmante comédie dont la fin déçoit.)

Hell Bellow Zero (L'Enfer au-dessous de zéro), film en technicolor de Mark Robson avec Alan Lad, Joan Tetzel, Basil Sydney, Stanley Baker. (Drame policier, baleines et amour gelées. Pas bien chouette.)

Melba, film en Technicolor de Lewis Milestone avec Patrick Munsel, Robert Morley, John Mac Callum, John Justin. (Vie et carrière d'une célèbre chanteuse. Ennuyeux.)

Sea of Lost Ships (La Mer des bateaux perdus), film de Joseph Kane avec John Derek, Wanda Hendrix, Walter Brennan, Richard Jaeckel. (Garde-côtes sur l'océan Arctique. Il y aura peut-être des amateurs...)

FILM SUISSE

Le Village près du Ciel, film de Léopold Lindtberg, avec John Justin, Eva Dahlbeck, Trevor Hill. (La vie d'un village d'enfant, mièvre et touchant. « La niaiserie alpestre », comme disait Gide... ».)

FILMS FRANCO-ITALIENS

Orage, film de Pierre Billon et Guido Capitani, avec Françoise Arnoul, Raf Vallone, Franco Marzi. (Remake du film de Marc Allégret de 1937, d'après Bernstein. Voir note dans ce numéro page 53.)

Patte de Velours, film de Claudio Gora, avec Robert Lamoureux, Silvana Pampanini, Raymond Bussières, Annette Poivre, Buster Keaton. (Pâle comédie satirique. On ne rit pas. Lamoureux n'est pas en progrès.)

FILM RUSSE

Paix et Amitié, film en Sovcolor de I. Kopaline. (Documentaire sur le 4e Festival mondial de la jeunesse à Bucarest.)

FILMS ITALIENS

Theodora, Impératrice de Byzance, film en couleurs de Riccardo Freda, avec Georges Marchal, Gianna-Maria Canale, Henri Guisol, Roger Pigaut, Renato Bardini, Irène Papas. (Superproduction confuse et sans style.)

El Saco di Roma (Le Sac de Rome), film de Ferruccio Cerio, avec Pierre Cressoy, Hélène Remy, Vittorio Sanipoli. (Capes et épées au XVI[e] siècle italien. Colonnas contre Orsinis. Très médiocre.)

FILM MEXICAIN

No Nie go Mi Pasado (La Professionnelle), film d'Alberto Gout, avec Ninon Sevilla, Roberto Canedo, Domingo Soler. (Mélodrame grandiloquent avec la favorite d'Audiberti. Voir son article dans ce numéro page 20.)

FILMS ANGLAIS

The Venitian Bird (Enquête à Venise), film de Ralph Thomas, avec Richard Todd, Eva Bartok, John Gregson. (Honnête « policier » tourné sur la lagune.)

The Love Lottery, film en Technicolor de Charles Crichton, avec David Niven, Peggy Commins, Anne Vernon, Herbert Lom. (Comédie anglaise du type habituel. Mésaventure d'un Don Juan de l'écran.)

A l'Ouest de Zanzibar, film en Technicolor d'Harry Watt, avec Anthony Steel, Sheila Sim, William Simmons. (Le reportage sur le Kenya est bon, le reste faible. Ne fera pas oublier *Les Overlanders* du même H. Watt.)

FILM ITALO-AMERICAIN

Beat the Devil (Plus fort que le Diable), film en Ferraniacolor de John Huston avec Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida. (Excellent et très « hustonien ». Présenté à Paris sans la couleur, ce qui est scandaleux. Voir critique dans numéro 39.)

FILM ALLEMAND

La Coupe du Monde de Football, film réalisé avec les reportages de la Coupe du Monde de Football 1954. (Intéressant pour ceux qui n'y ont pas été et aiment le ballon.)

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 3e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC